

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



**LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN LA
NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: LANDERO,
MILLÁS Y LAGO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Luis David Álvarez

Bajo la dirección del doctor

Antonio Garrido Domínguez

Madrid, 2013

© Luis David Álvarez, 2012

LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN LA NOVELA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA: LANDERO, MILLÁS Y LAGO.

TESIS DOCTORAL DE LUIS DAVID ÁLVAREZ.

DIRECTOR: DR. D. ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. 2012.

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, quiero expresar mi más sincero y profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que me han ayudado en la elaboración de este trabajo.

Aprecio y estimo la ayuda que me han prestado todos los profesores y compañeros de las dos facultades en las que he tenido la suerte de formarme: la Facultad de Filología Española de la UNED y la Facultad de Filología de la UCM. En estas dos instituciones he tenido la buena fortuna de coincidir con la persona que ha terminado por convertirse en el director de esta tesis: el Dr. D. Antonio Garrido Domínguez. Sus genuinos aportes de rigor académico entreverados de ese humor que me es tan fácil compartir, y su profunda comprensión de la naturaleza humana puesta a mi servicio, me han ayudado a realizar lo que en un principio parecía casi imposible.

ÍNDICE

1. Introducción

2. Bases teóricas

2.1. Sociología.

2.1.1. La realidad como construcción social.

2.1.2. La formación del yo contemporáneo.

2.1.3. La representación de la masculinidad: La máscara masculina.

2.1.4. Efectos de la representación de la masculinidad: patriarcas, héroes y monstruos.

2.2. Antropología cultural.

2.2.1. El imaginario cultural de la masculinidad.

2.2.2. Las estructuras antropológicas del imaginario.

2.3. Psicología.

2.3.1. Introducción.

2.3.2. El psicoanálisis clásico.

2.3.3. Jung.

2.3.4. Lacan.

2.3.4.1. Real, imaginario, simbólico.

2.3.4.2. El falo y el narcisismo.

2.3.5. La masculinidad, la figura del padre y el acceso a lo simbólico.

2.3.6. La sistémica familiar y la esquizofrenia.

2.4. La representación de la masculinidad en la novela española posmoderna.

3. La representación de la masculinidad en la narrativa de Luis Landero.

3.1. El imaginario de régimen diurno en la narrativa de Luis Landero.

3.2. Autocreación y escisión.

3.3. Lo masculino en conflicto como dinamizador narrativo.

4. La representación de la masculinidad en la narrativa de Juan José Millás.

4.1. La precariedad de lo masculino.

4.2. Identidad y simulacro.

4.3. Los mundos posibles y la desestabilización de lo real.

4.4. La mujer y el mal.

5. La representación de la masculinidad en *Llámame Brooklyn*.

5.1. La vida desde la muerte.

5.2. La paternidad.

5.3. Analogía, conspiración y superación de lo análogo.

6. Conclusiones.

7. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis aborda su objeto de análisis desde una perspectiva poco usual, como es la que corresponde a la categoría de género, y específicamente, a la de género masculino, pero renuncia al tentador enfoque de los estudios culturales, y opta por una metodología de convergencia de diversas disciplinas para abordar el corpus literario propuesto.

Nuestro interés por analizar la representación de la masculinidad española contemporánea surge a partir de los imaginarios observados en los relatos que se han seleccionado; no se trata de una intuición que deberían refrendar los textos, sino de una conclusión surgida tras su examen, en un procedimiento inductivo estructurado en torno a conceptos propios del psicoanálisis en sus diferentes versiones, y también -en menor medida- de la antropología cultural y de la sociología.

En relación con los objetivos de este proyecto, hay que señalar la existencia de numerosos estudios sobre el lugar del varón en la crisis de la sociedad patriarcal. A alguno de ellos se hará referencia en el momento oportuno, pero ahora debemos destacar los trabajos (todavía escasos) relacionados con la representación de la masculinidad en la publicidad y las artes visuales, además de los interesados en la narrativa anglosajona e hispanoamericana. Entre ellos conviene subrayar el estudio de Juan Rey sobre la representación de lo masculino en la publicidad (*El hombre fingido. La representación de la masculinidad en el discurso publicitario*, 1994) y la labor de investigación de la doctora Angels Carabí de la Universidad de Barcelona, en concreto su edición de un conjunto de ensayos sobre la representación de las masculinidades emergentes en los medios audiovisuales (*Nuevas masculinidades*, 2000). Ya en el

ámbito de la literatura, destacamos el estudio de Mark Millington *La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana* (2007), el ensayo de Guadalupe Nettel “El hombre en cautiverio. Modelos de masculinidad en *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*” (2011) y el de Joseba Gabilondo (2012) sobre el masoquismo de los personajes masculinos en la narrativa de Manuel Rivas (“Masculine masochism as dominant fiction in galician narrative. An analysis of Manuel Rivas’s texts”). Todos ellos son ejemplos relevantes en su empeño de analizar la retórica de la masculinidad en diferentes artes, pero hasta el momento no nos consta la existencia de algún aporte que haya tematizado la representación de la masculinidad en la novela española contemporánea, así que esta tesis es, en gran medida, pionera en ese ámbito.

El interés de este tema, el de la representación de la masculinidad, se acrecienta con el cuestionamiento frecuente de algunos de los roles masculinos tradicionales, que se habían estado aceptando como modelo único, cuando tan solo respondían a una necesidad social (¿política?). Con el declive del patriarcado, la demanda de los roles masculinos que se le asociaban es inexistente en el capitalismo avanzado, y de esa fragmentación de lo que fue un claro referente de masculinidad, surgen diferentes modelos que no consiguen completar el vacío que antes llenaba la sombra del patriarca, porque no terminan de asegurar una identidad antes recibida de manera casi automática por las estructuras sociales habilitadas para ello. Por otra parte, la mujer necesariamente indefensa y sumisa, que es el objeto de deseo del patriarca (y la imagen que lo completa porque le da identidad), se ha rebelado, y también, por eso, la identidad del sujeto que necesitaba esa imagen femenina para poder verse a sí mismo, se tambalea. Nunca tantas revistas para hombres se han editado en España como en los tiempos actuales, quizás porque hay hambre de modelos de masculinidad a los que adscribirse, y la

representación gráfica de la mujer desnuda y solícita ya no es suficiente, ni está tan bien vista.

La máscara (la representación del Yo en sociedad, según la definición de Gil Calvo), se había convertido en la esencia masculina, de ahí que el furor deconstructivo posmoderno arremeta contra ella para tratar de recuperar una identidad que se creía secuestrada. Aniquilando al mediador (el rol necesario para vivir en sociedad) se corta el acceso a lo social y el hombre, paralizado, contempla su impotencia con cierto sarcasmo, porque descubre que no hay identidad como construcción ajena a la representación que el sujeto hace de sí dentro de un sistema simbólico que lo autoriza. Al descubrir el artificio, el sujeto se felicita por su sagacidad pero, por otro lado, se queda sin proyecto vital. Es como un niño sin juguetes tras haber descubierto la verdadera identidad de los Reyes Magos. En este gozo deconstructivo hay, al fin y al cabo, otra mascarada; en esto consistiría la esencia del “monstruo” descrito por Gil Calvo, que goza contemplando cuánto ha destruido y qué poco pueden hacer los demás si de él depende. Quizás la posmodernidad sea el tiempo de los monstruos, que aspiran a un goce ilimitado después de haber descubierto que los límites no son necesariamente imposiciones de la naturaleza.

Lo que se propone esta tesis es un análisis de algunas de las huellas que la crisis del patriarcado está dejando en la novela española actual, tanto en las imágenes en las que el sujeto reconoce su masculinidad, como en su dificultad para elaborar simbólicamente la angustia ante lo real por dificultad de interiorizar un límite impuesto por una presencia paterna fecunda. Parece como si el declive del patriarcado desvelase que tras la figura paterna había un patrón, no un padre; como si la figura estuviese enajenada por un sistema que necesitase negar a la persona para que esta pudiese ostentar la función patriarcal de manera exclusiva. Esta situación también delata la

alienación que oculta el imaginario de la maternidad asociado al antiguo sistema; la madre que necesitaba el patriarca se ha quedado sin función, y además ha puesto de manifiesto que era uno de los canales de transmisión del poder patriarcal educando hijos a imagen y semejanza de la figura masculina dominante, para así poder tener ella su cuota de poder por delegación.

El empeño en la exhaustividad del análisis de la masculinidad en la narrativa española reciente sería absurdo, entre otras cosas, porque la velocidad del mercado editorial español facilita que no dejen de aparecer novelas que, de alguna u otra manera, tematizan esta crisis. Por esta razón se han elegido tres trayectorias narrativas diferentes en las que se analizarán algunas constantes de la masculinidad tras el declive del patriarcado en la narrativa española reciente. Algunas de estas constantes serán la identidad vivida como simulacro, la precariedad de lo masculino ante el empuje femenino, la desconfianza ante los grandes sistemas de pensamiento, la esquizofrenia como respuesta a un sistema familiar perverso, la figura del hijo incapaz de ser otra cosa porque no ha interiorizado debidamente la función paterna... Con ese análisis de tales constantes demostraremos la crisis del patriarcado que tematiza la narrativa de Landero, la feminización posmoderna propia de Millás y la superación de dicha *episteme* en *Llámame Brooklyn* con un hombre capaz de encontrar sus propios límites y de ostentarlos. La novela de Eduardo Lago trasciende algunos modelos de representación masculina de la narrativa de Millás y de Landero y propone un imaginario que no niega la crisis patriarcal, pero que tampoco se refugia en el relativismo de la cosmovisión posmoderna. La única novela de Eduardo Lago muestra un hombre capaz de asumir la función del padre trazando un límite que señale los contornos de la necesidad, el deseo y la identidad.

Aunque no se les niegue la atención que se merecen a todos los elementos que integran el texto narrativo, este análisis se centrará en el estudio del personaje por su importancia incuestionable en la construcción de la verosimilitud de las ficciones literarias, no solo por las posibilidades de identificación que al lector le propone, sino también por su calidad de nexo de unión entre elementos del campo de referencia interno de la obra y otros del campo de referencia externo (Harshaw, 1997: 157), lo cual lo hace especialmente revelador de la cosmovisión que lo ampara; por eso, si se trata de analizar la representación de la masculinidad en la novela española reciente, los signos que contienen la información más relevante para tal fin son los que identifican al personaje:

El realismo o verosimilitud del personaje es una pura ilusión y, por tanto, carece de sentido buscar en la vida real las claves de su personalidad y comportamiento. Así pues, sobre el personaje pesan en primer término las imposiciones de cada período artístico y, sobre todo, las propias del género correspondiente. Son ellos los que favorecen la aparición, diseño y funcionamiento de un tipo específico de personaje [...] Pero el personaje responde, además, a las exigencias de otros códigos, principalmente los que encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en los más diversos ámbitos: político, económico, social, ético, religioso, ecológico, etc. En este sentido sí puede decirse que todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo (Garrido Domínguez, 1996: 103)

Puesto que se trata de analizar al personaje como sinécdoque de la cosmovisión que posibilita su existencia, se emplearán acercamientos extrínsecos al hecho literario, tales como los que proponen la sociología, la antropología o la psicología. Esta última será el recurso más utilizado para estudiar la representación de la masculinidad, precisamente porque el término “representación” es uno de sus intereses más claros; sin ir más lejos, el psicoanálisis lacaniano sostiene que el Yo está hecho de representaciones de sí mismo o de otros (Lacan, 2006 I: 253 y ss.). Los constructos teóricos de Freud, Jung y Lacan serán minuciosamente descritos en los términos que se consideren pertinentes para este estudio, con ampliaciones relativas a los tipos psicológicos junguianos y a la abstrusa teoría lacaniana. En cuanto a la antropología, sus intereses no

están tan alejados de los que se han considerado preeminentes en el campo de la psicología; así, la teoría del imaginario de Durand resultará particularmente útil para el análisis de la escisión de los personajes masculinos en la narrativa de Landero motivada por la primacía del régimen diurno de la imagen. Dentro de la antropología y también en estrecha conexión con la sociología, se mostrará la perspectiva de los estudios de género y su análisis de lo masculino como sinónimo de poder a lo largo de la historia.

En el ámbito de la sociología, interesa investigar hasta qué punto la realidad es una construcción social y de qué manera la socialización primaria incide en la secundaria, teniendo en cuenta que al sistema familiar se le responsabiliza de la mayoría de los síntomas neuróticos de los personajes masculinos que aquí se estudian. En cualquier caso, habrá que hablar de interacción del individuo con lo social y de los roles que se le permiten para poder tener un diálogo con sus semejantes. Los trabajos de Enrique Gil Calvo, dentro de los estudios masculinos de género, iluminarán algunas cuestiones relativas a las diferencias que este sociólogo establece entre las máscaras masculinas de “héroe”, “patriarca” y “monstruo” como representaciones de la masculinidad.

Ahora que ya se han presentado los instrumentos de análisis, conviene definir los términos que contribuyen a dar nombre a este estudio: “imagen”, “representación”, “imaginario”, “masculinidad” y “novela española contemporánea”. Este último alude a la producción narrativa elaborada después de 1975, tras la muerte del dictador Franco, momento a partir del que la novela española presenta una gran diversidad de tendencias, un pluralismo estético que refleja la libertad política que permite la llegada de la democracia. De esta diversidad da fe la cambiante trayectoria narrativa de Juan José Millás, que va desde el existencialismo de *Cerberos son las sombras* (1975) hasta el posmodernismo de *Laura y Julio* (2006), pasando por la ciencia ficción de algunos de

sus últimos cuentos. En cuanto a Landero, 1989 es el año de su consagración con su primera novela *Juegos de la edad tardía*, que recupera los procedimientos clásicos de narración, por mucho que tematice, como en el resto de sus obras, algunas de las constantes de la episteme posmoderna, dentro de la cual hay que ubicar la única novela hasta ahora aparecida de Eduardo Lago, *Lláname Brooklyn* (2006), que supone la recuperación simbólica de un discurso paterno tras haber asumido el relativismo posmoderno; la novela representa una masculinidad superviviente tras la crisis del patriarcado y la deconstrucción consiguiente.

En cuanto al término “representación”, la *Enciclopedia de la filosofía Garzanti* (1992: 849) lo define como la reproducción en la conciencia tanto de un objeto externo a ella, como de uno interno (un estado de ánimo, por ejemplo) o del contenido mismo de dicha operación reproductiva. En el diccionario de Ferrater Mora (1983: 672-673), se propone, entre muchas otras, la definición aristotélica de representación como instancia mediadora entre la sensación y el concepto. En el DRAE, la definición correspondiente es: “imagen o concepto en el que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior”. En cualquier caso, la representación manifiesta la libertad creadora del espíritu humano, a diferencia de la sensación y de la percepción, que necesitan de la presencia real del objeto al que remiten. La representación no es solo mera reproducción interna de un fenómeno exterior, sino también una intención de la conciencia de encaminarse hacia ese fenómeno, que podría quedar deformado durante ese trayecto, porque en él también se habilitan imágenes conformadoras del propio Yo: imágenes en las que el Yo se reconoce.

Por “imagen” se entenderá el producto de la representación, de tal manera que ésta sería la facultad o el proceso de reproducción, y aquella el resultado de dicho proceso, aunque los términos “imagen” y “representación” funcionen a menudo como

sinónimos. Por “imaginario” debe entenderse la redundancia de imágenes que es significativa para un determinado sistema. Hablamos del Yo, del Ego, conceptos propios del psicoanálisis, cuando hablamos de representación y de imaginario, y utilizaremos siempre las mayúsculas para referirnos a ellos en este análisis, para diferenciarlos de otros deícticos. El Yo es, básicamente, representación de sí mismo y de la realidad que se permite concebir. La representación de la masculinidad alude a la identidad, al Yo del sujeto y a la convención en la que encuentra sentido cuando se busca a sí mismo en el mundo en el que vive. En el caso de las novelas que nos ocupan, sexo y género coinciden prácticamente en todos los personajes estudiados, y este estudio no se propone el análisis de otros, como por ejemplo el de la masculinidad femenina (Rivkin & Ryan, 2004: 943 y ss.).

Por “masculinidad” debemos entender, según el DRAE, “la cualidad de masculino”, “lo que es propio exclusivamente del varón”. “Varón” se define como “criatura racional del sexo masculino” y como “hombre que ha llegado a la edad viril”. Por fin, “masculino” es “el ser que está dotado de órganos para fecundar”. Estas definiciones se vuelven problemáticas en contacto con la psicología, la sociología, la antropología y/o los estudios de género, puesto que cuestionan la noción de masculinidad como un conjunto de atributos asociados al rol tradicional de la categoría hombre. Atributos como fuerza, valentía, seguridad y competitividad, generan angustia ante la presión social para responder con comportamientos asociados a esos valores, porque esta presión organiza formas de discriminación más o menos explícita hacia quienes no son capaces de ostentarlos, o no están constituidos de manera adecuada por la naturaleza para poder merecerlos. Esa presión social conformada, en términos paralelos al gran Otro lacaniano (Lacan, 2006 II: 353 y ss.) por todos los constructos acumulados por las necesidades del mantenimiento de los arquetipos genéricos a lo

largo de la historia, es la instancia frente a la cual se configura lo simbólico, pero también la barrera infranqueable que aísla al sujeto y lo vuelve psicótico porque es incapaz de interiorizarla. Muchos de los personajes de Landero, y sobre todo de los de Millás, son seres ensimismados, excepcionales y vacíos, con dificultades para acceder a lo simbólico. Sin embargo, en la novela de Eduardo Lago, este registro sí llega a tener consistencia, después de que el protagonista haya podido asumir el límite impuesto por un discurso paterno que, curiosamente, el padre no había podido poner a su servicio.

Insistimos en que el sexo masculino se identifica con su género correspondiente en la selección de relatos que hemos considerado, puesto que no aparecen problemas de desajuste entre la biología masculina y la convención que la representa, a pesar de las dificultades de vivir el género de manera plena que se observen en algunos personajes masculinos de Landero y Millás y/o de que hayan tenido que recurrir a prácticas que la sexualidad patriarcal consideraba perversas como, por ejemplo, la homosexualidad. En cualquier caso, los relatos que se analizarán aportan representaciones de la masculinidad relativas a personajes masculinos exclusivamente; sirva esta aclaración para justificar la selección que se ha hecho de la obra de Millás, que excede los intereses de este estudio, ya que permitiría el análisis de representaciones de la masculinidad femenina.

La tesis que aquí se defiende se apoya en la afirmación de la conciencia del límite como esencia de lo masculino, límite que debe trazar una figura paterna para salvaguardar la salud mental del hijo; esta conciencia es la que permitiría trascender el relativismo posmoderno tras el declive del patriarcado. Hay que aclarar que, para los intereses de este estudio, lo simbólico recubre lo genérico, es decir, que “lo masculino” no es patrimonio exclusivo del hombre ni “lo femenino” de la mujer. La excelencia de este registro simbólico que denominamos “lo masculino” está en que sepa hacerse cargo del límite que puede imponer, porque previamente se acepte a sí mismo como limitado,

como producto de un límite que le ha sido impuesto. Lo propio de lo masculino es la conciencia de que su goce es limitado, y de que el límite puede ser fecundo, porque es el mecanismo que conduce hacia la simbolización. Lo simbólico permite alejarse al individuo de la nada (de la nostalgia de la simbiosis con la madre) y lo instala en lo social, en contacto con otros humanos también incompletos.

2. BASES TEÓRICAS.

2.1. SOCIOLOGÍA.

2.1.1 LA REALIDAD COMO CONSTRUCCIÓN SOCIAL.

Para comprender en profundidad la narrativa de Millás hay que tener en cuenta que uno de sus procedimientos constructivos más frecuentes es el proceso de extrañamiento de la realidad al que somete a sus personajes; en el caso de Landero, las dificultades de encuentro con la sociedad en muchos de sus caracteres, hace que su interpretación del mundo los acerque al delirio y en la novela de Eduardo Lago, que se analizará en este estudio, Gal, uno de los protagonistas, está poseído por un instinto aniquilador que lo lleva a convertir el mundo en el escenario de su propia destrucción. A la vista de las diferentes relaciones que estos personajes tienen con la realidad, entendida como orden social, producto de la actividad humana que aporta los instrumentos necesarios para que el individuo se reconozca tanto subjetiva como objetivamente, conviene revisar cuáles son los aspectos básicos de la realidad como creación social compartida, desde lo que Berger y Luckman (2006) definen como sociología del conocimiento. Se trata de establecer aquí la relación que existe entre la realidad subjetiva y la sociedad, puesto que los autores citados consideran la identidad como un producto de la relación del individuo con lo social; cuando eclosiona el Yo, es la dinámica social la que lo mantiene, lo modifica o lo reforma:

Los procesos sociales involucrados, tanto en la formación como en el mantenimiento de la identidad, se determinan por la estructura social. Recíprocamente, las identidades producidas por el juego social, reaccionan sobre la estructura social dada, manteniéndola, modificándola o aún reformándola. Las sociedades tienen historias en cuyo curso

emergen identidades específicas, pero son historias hechas por hombres que poseen identidades específicas (ibíd.: 214).

Toda actividad humana está sujeta al mecanismo de habituación, que crea pautas que luego pueden reproducirse y economizar esfuerzos, al restringirse el ámbito de la elección; estos procesos de habituación anteceden a toda institucionalización. Puede hablarse de institucionalización cuando aparezcan conductas tipificadas como respuesta a otras que también lo estén de manera recíproca; estas tipificaciones recíprocas de acciones se construyen a lo largo de una relación. Decir que un sector de la actividad humana se ha institucionalizado equivale a decir que está sometido a control social.

Los roles son el modo de expresión de unas pautas específicas de comportamiento, y esto supone que un individuo puede interiorizar los roles de otro y tomarlos como modelo para la construcción de los suyos propios. Todo comportamiento institucional necesita roles. Son ellos los que lo representan; la institución puede manifestarse únicamente a través de ellos, porque fuera de esa representación, la institución no existe. Pero no basta con aprender un rol para representar plenamente una institución, también hay que conectar con la esencia del conocimiento que representa ese rol. El papel determinante de los roles como representantes de las instituciones que los respaldan y sus efectos de despersonalización en quien no cuestiona su relación con las estructuras de poder y de control social, se puede apreciar con claridad en *Laura y Julio*, *El desorden de tu nombre* o *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, novelas de Juan José Millás que, como comprobaremos, tematizan la enajenación a la que puede conducir la servidumbre a un rol, pero también el aprovechamiento de las normas institucionales para fines perversos, una vez que se ha *deconstruido* la institución que las necesita.

Las instituciones consolidadas se viven como no pertenecientes directamente al ámbito de los individuos implicados en ellas, y se presentan como estructuras externas capaces de ejercer coerción sobre ellos. Un paso más allá en este proceso de objetivación se dará con la aparición de una nueva generación posterior a esa consolidación; entonces podrá hablarse propiamente de mundo social. La paternidad hace que lo institucional se objeque definitivamente, tanto para los padres como para los hijos. Solamente de esta manera, objetivadas, pueden transmitirse las formaciones de la sociedad a la nueva generación. La objetividad del mundo construido por los padres aumentará para ellos por el éxito que tengan los hijos en su socialización, ya que la objetividad experimentada por los hijos repercutirá sobre la institución transmitida por los padres. Precisamente, esta deficiencia en la socialización es la que tematizan muchas de las novelas de Landero, en las que el hijo no puede hacerse cargo del deseo del padre, porque no está a su altura, y se aparta del mundo al apartarse del progenitor; de hecho, el padre ya está alejado de la realidad, instalado en un delirio esquizoide de exaltación de lo masculino, desdeñoso de cualquier instancia que lo cuestione. La narrativa de Millás presenta una dificultad más radical con respecto a la socialización, puesto que, a diferencia de Landero, la voz del padre es inaudible, sofocada como está por el narcisismo y la histeria de la madre, y eso hace que el hijo perciba con dificultad la diferencia que existe entre su adentro y su afuera; como no ha podido ser separado de la relación asfixiante que lo atenaza con la madre no se reconoce en una estructura social que sea superior a ese vínculo.

La relación que mantiene el hombre con el mundo es dialéctica: es constructor de instituciones que, objetivadas, experimentadas como algo distinto de un producto humano, revierten de nuevo sobre él. El producto vuelve a actuar sobre el productor. La reificación es la última etapa de este proceso de objetivación, porque el mundo ya

objetivado se aleja definitivamente del sujeto que lo concibió. De este modo, el hombre es capaz de producir una realidad que niega su esencia humana:

La aprehensión lúcida de uno mismo como poseedor de una identidad reconocida socialmente, estable y definida, se ve amenazada de continuo por la metamorfosis “surrealista” de sueños y fantasías, aun cuando sigue teniendo una coherencia relativa en la interacción social cotidiana. La identidad se legitima definitivamente situándola dentro del contexto de un universo simbólico. Hablando en sentido mitológico, el nombre “real” del individuo es el que le ha adjudicado su dios. De esa manera puede “saber quién es él” sujetando su identidad a una realidad cósmica protegida tanto de las contingencias de la socialización como de las auto-transformaciones malévolas de la experiencia marginal. (ibíd.: 128).

En la narrativa de Millás, y en general, en toda la narrativa posmoderna, se tematizan estas dificultades de construcción o de homologación de la propia identidad con parámetros ligados a productos de la reificación, porque se consideran construcciones retóricas que disimulan lugares vacíos. De ahí la constante presencia del simulacro, única forma de hacer frente a la desestabilización ontológica de lo real con un producto que se sabe falso de antemano, aunque sus efectos *performativos* sean indudables, por estar confeccionado con arreglo a una convención prestigiosa. Esto lo demuestra la deconstrucción a la que se somete la institución literaria en *Volver a casa* o en *El desorden de tu nombre*, por ejemplo, y los simulacros que ponen de manifiesto su arbitrariedad. Por mucho que en la narrativa de Landero los juegos de simulación también estén presentes, hay lugar para el desengaño tras el delirio; el juego tiene un final. Por el contrario, en el caso de Millás, los personajes pueden permanecer en el simulacro, tras haber descubierto que la identidad es tan solo ese juego que precisa de la aquiescencia de quienes deseen jugarlo; la identidad es una puesta en escena que solo debe aspirar a la *eficacia performativa*.

La socialización primaria es el resultado de la mediación parental entre el mundo y el niño, presentada como si fuese realidad objetiva. Los padres seleccionan para él elementos pertenecientes a su situación social y a su idiosincrasia individual en

circunstancias de gran carga afectiva, de tal manera que el niño se apropia de los roles y actitudes que le son presentados sin cuestionar una posible alternativa. Esta identificación con las estructuras cognitivas que le son presentadas permite que el niño sea capaz de identificarse a sí mismo. En otras palabras, el Yo es un reflejo de las actitudes que tuvieron hacia el niño sus primeros cuidadores.

Desde un ámbito más cercano a la psicología, conviene ahora describir cómo es ese territorio en el que el Yo comienza a hacerse a sí mismo en contacto con sus primeros objetos; cómo aprende a diferenciar lo propio de lo ajeno. Se trata de un espacio de contornos indefinidos en los que la madre, que en un principio forma parte del bebé (según él mismo necesita creer), pasa a ser percibida como objeto suministrador de posibilidades de acceso al mundo. Desde aquí se establecerán, según Winnicott, los principios masculino y femenino de relación con la sociedad.

El pensamiento de Donald Winnicott (Davis y Wallbridge, 1981: 107 y ss.) define una “madre lo bastante buena” como aquella que propicia un ambiente facilitador para el crecimiento del niño partiendo de un estado de fusión con él. En un principio el bebé no distingue entre lo que es “yo” y “no-yo”, y eso incluye a la madre también, por eso puede decirse que el bebé se ve a sí mismo en el rostro de la madre, en donde se podrá percibir como completo o con las deficiencias que ella le devuelve reflejadas. Por esta razón, hay que señalar que las madres de la narrativa de Millás no responden a esta necesidad de facilitar el crecimiento del niño tras haberse fusionado con él, puesto que no han renunciado a esa fusión que les da poder tanto sobre su hijo como sobre su padre. El niño no sabe quién es cuando está en compañía de su madre, no puede verse a sí mismo cuando la mira: la ve a ella, como explica el narrador de *El mundo*. De esta manera, el amparo que la madre le niega al niño no lo protege de las intrusiones del

ambiente, que resultan traumáticas para él y que terminan por convertirse en angustias psicóticas de desintegración.

Lo que el amparo materno propiciará es la confianza en el niño de poder encontrar lo que necesita en el mundo a pesar de la ausencia de su cuidadora; para llegar a esto, ella debe conseguir que el bebé crea que su pecho forma parte de él, y luego deberá desilusionarlo de forma gradual. Así estará creando el espacio simbólico necesario para la transmisión de la herencia cultural:

La madre se adapta a las necesidades de su bebé y de su hijo que evoluciona poco a poco en personalidad y carácter, y esta adaptación le otorga una proporción de confiabilidad. La experiencia del bebé con esta confiabilidad a lo largo de un periodo hace nacer en él, y en el niño en crecimiento, un sentimiento de confianza. La fe del bebé en la confiabilidad de la madre, y por lo tanto en la de otras personas, y cosas, permite la separación del no-yo y el yo. Pero al mismo tiempo se puede decir que la separación se evita al llenar el espacio potencial con juegos creadores, con el empleo de símbolos y con todo lo que a la larga equivale a una vida cultural (Winnicott, 2008: 145).

Este primitivo estado de omnipotencia del bebé es necesario también para que no se vea obligado a construir un “propio ser falso”, producto de su acatamiento a la incapacidad materna de percibir las necesidades del infante. Esta subordinación perversa obligará a la mente infantil a hacer las funciones que la madre es incapaz de hacer, hará de madre para sí mismo, como ocurre en la narrativa *edípica* de Millás, donde la presencia de una madre tan omnipotente como narcisista dificulta la individuación del hijo y lo obliga a convertirse en su propio cuidador y también en el de ella y, por fin, en su pareja simbólica, después de desposeer al padre de tal prerrogativa. El acatamiento del hijo a esa deficiencia materna necesariamente construye un Yo también deficiente, y es el origen de diversos estados psicóticos que, de alguna u otra manera, amenazan con la completa escisión entre el ser genuino escondido y el acatador, que no es capaz de encontrar vínculos con la realidad.

En el espacio que media entre la necesidad del bebé de fundirse con la madre y el principio de realidad, habita lo que Winnicott (2008: 26) denominó “objeto transicional”, que marca la primera posesión del infante y sustituye a la madre para dar entrada a la realidad externa, en un ambiente de ilusión denominado “espacio potencial” de juego y ensayo. Este objeto transicional puede ser cualquiera que esté a su alcance (su pulgar, el borde de una manta, etc.) y deberá sobrevivir tanto al cariño como al maltrato del bebé para que este tenga conciencia de la permanencia de los objetos que son “no-yo”. No se trata de un objeto creado por la mente del bebé, aunque para él tampoco sea un objeto exterior, por mucho que así lo consideren los adultos que lo cuidan. La existencia de este objeto y del espacio potencial de creatividad que se le asocia, suaviza el proceso de separación de la madre y facilita la asimilación de la realidad al Yo. En su aspecto positivo, explica la existencia del arte, pero también algunas obsesiones, drogadicciones o fetichismos en el adulto. En cualquier caso, puede volver a recurrirse a él cuando la integridad del individuo se sienta amenazada en la madurez.

En los vínculos personales, la importancia de este objeto es fundamental, puesto que marca la diferencia entre un Yo y un tú para el niño. El reconocimiento de la otra persona como entidad viviente (que puede ser amada y odiada sin que desaparezca), necesariamente dibujará con nitidez los contornos del Yo y la empatía con otras personas: “Experimentamos la vida en la zona de los fenómenos transicionales, en el estimulante entrelazamiento de la subjetividad y la observación objetiva, zona intermedia entre la realidad interna del individuo y la realidad compartida del mundo, que es exterior a los individuos” (ibíd.: 91).

Maltratando el objeto transicional el niño aprende a integrarlo en la realidad, puesto que lo ubica fuera de su persona al ver que sobrevive a su agresión. En la

adolescencia se advierte claramente la importancia de esta relación cuando el sujeto agrede para rebelarse contra las figuras de autoridad y también para ser perseguido y así tener sensación de integridad desde la sanción externa. Es necesario para el crecimiento aprender a tolerar la ambivalencia hacia las personas amadas, porque lo peligroso no es la agresividad sino su represión; dicho de otra manera: el objeto de cariño y de agresión debe sobrevivir porque es fuerte, no porque el niño lo proteja, como en el fondo hace el hijo de *Hoy Júpiter*, que se culpa a sí mismo cuando ve al padre entristecido por sus fracasos, atribuyéndose él la responsabilidad para que la figura poderosa que necesita que su padre sea no se venga abajo. En el caso de la madre de Millás, la ambivalencia del hijo hacia ella es síntoma de su dependencia de esa figura, no de la libertad que tiene para cuestionarla, como se permiten los hijos de Landero (véase *Hoy Júpiter*). Sabe que está atrapado por ella, y que nunca va a dejar de ser así.

En relación con el principio masculino y el femenino, que afloran en el espacio potencial de creatividad facilitado por la madre al bebé, este último principio se define como “ser”, mientras que “actuar” correspondería al masculino. La conciencia de existir por parte del bebé depende de la capacidad que tenga la madre (que todavía forma parte de él), para mostrarse como alguien “que es” y no como alguien “que hace”, hasta que el propio infante pueda permitírselo:

Solo en caso de enfermedad o de inmadurez extrema se disocian o desmezclan los elementos masculino y femenino en el individuo. Pero, en opinión de Winnicott, el elemento femenino “puro” del infante establece la más simple de las experiencias, la experiencia de *existir*. El elemento masculino “puro”, en cambio, establece el “obrar y ser obrado”: los impulsos movidos por el ello tanto activos como pasivos. Si la madre no tiene la capacidad de consentir en su bebé el sentimiento de identidad que nace de la continuidad de “existir”, “actuar y padecer” no serán experiencias al alcance del yo, no traerán consigo el “sentimiento de realidad” ni podrán ser entonces la base de una vida creadora. (Davis y Wallbridge, 1981: 109).

Así pues, la identidad de género podría estar alojada, según Winnicott, en ese espacio potencial habilitado por la madre, precursor de la integración de lo masculino y/o de lo femenino por parte del *infans*. Este aspecto de la socialización primaria crea en la conciencia del niño un proceso progresivo de abstracción de roles y actitudes ajenos con los que deberá identificarse. Es esta una fase decisiva de la relación con lo social, que supone el establecimiento subjetivo de una identidad coherente y continua, en correspondencia con la internalización del lenguaje, el instrumento más importante de la socialización. En este momento se establece una relación simétrica entre la realidad objetiva y la subjetiva mediante el lenguaje: lo que es real fuera se corresponde con lo que es real por dentro. En este punto, también colisionan lo cultural y lo biológico, sin que el niño pueda cuestionar las influencias que lo podrían afectar; de esta manera, la naturaleza humana se constituye como producto de la civilización que la define como tal. El género, como venimos diciendo, se inscribe en estos espacios de la socialización primaria como constructo cultural, como “identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*”, según lo considera Judith Butler (2007: 273), para quien la esencia de lo genérico es su virtualidad, y eso permite cualquier tipo de *performance*, según las necesidades del usuario. La colisión entre sexo y género no es tan dramática que llegue a convertirse en tema principal en ninguna de las narrativas propuestas para este estudio, pero sí es cierto que la presencia de la homosexualidad está más presente en la narrativa de Millás, como síntoma delator del poder de la madre, y como única vía de masculinización que este poder omnímodo le consiente; véase en *Letra muerta* cómo la madre atrapa a su hijo y no le permite el acceso a otra mujer que no sea ella.

Otras perspectivas feministas no tan posmodernas como la de Butler, entienden que el sistema patriarcal es el que tiene el poder de nombrar, y por lo tanto, de asignar

las diferencias genéricas y sexuales a quien le conviene, para poder seguir manteniendo así su hegemonía. Lo femenino ocuparía así el lugar de objeto en el campo del deseo, y lo masculino, el de sujeto (Tubert, ed., 2003: 125 y ss.). En cualquier caso, una lectura sesgada del trabajo de Davis y Wallbridge podría contribuir a aclarar la cuestión genérica, porque resaltan la interacción existente entre lo social y lo biológico en términos de presión ejercida por el primero sobre el segundo; de esta manera, lo genérico es persecutorio de lo sexual, a la manera del ideal del Yo del psicoanálisis (Laplanche y Pontalis, 2004: 180):

En el individuo totalmente socializado existe una dialéctica interna continua entre la identidad y su substrato biológico. El individuo sigue experimentándose como un organismo, separado de la objetivaciones socialmente derivadas de sí mismo y, a veces en oposición a ellas. Esta dialéctica suele aprehenderse como una lucha entre un yo “superior” y uno “inferior”, equiparados respectivamente con la identidad social y con la animalidad pre-social y posiblemente, anti-social. El yo “superior” debe afirmarse repetidamente sobre el “inferior”, a veces en pruebas críticas de fuerza (Davis y Wallbridge, 2006: 225).

Según Berger y Luckmann, la socialización secundaria es la internalización de aspectos institucionales del mundo, supone el conocimiento de roles específicos arraigados directa o indirectamente en la división del trabajo, y puede chocar con las estructuras internalizadas en la socialización primaria, que tienden a conservarse, entre otras cosas por efecto de la carga emocional con que fueron aprehendidas. Ahora se entiende que el mundo de los padres no es el único mundo posible, y que aparecen amenazas continuas a la realidad subjetiva. Surgen otros mundos posibles, alternativos o coexistentes con los provistos por el primer acercamiento al hecho social:

El niño no internaliza el mundo de sus otros significantes como uno de los tantos mundos posibles: lo internaliza como *el* mundo, el único que existe y que se puede concebir, el mundo *tout court*. Por esta razón, el mundo internalizado en la socialización primaria se implanta en la conciencia con mucho más firmeza que los mundos internalizados en socializaciones secundarias (Davis y Wallbridge, 2006: 169).

Para defenderse de la erosión que pudiera provocar la cercanía de esos mundos posibles de la socialización secundaria, se habilitan estrategias que permiten conservar cierta correspondencia entre la realidad subjetiva y la objetiva. El vehículo más importante de generación y mantenimiento de la realidad es el diálogo; si se produce una ruptura de diálogo entre el individuo y las estructuras de plausibilidad habilitadas para confirmar su identidad, ésta se verá amenazada. Para evitar este tipo de amenazas, surgen también otras estructuras que implican una identificación con otros significantes con los que el individuo pueda establecer una relación fuertemente afectiva. La transferencia psicoanalítica, o la conversión religiosa pueden servir como ejemplos de ello: “Las estructuras de plausibilidad de la conversión religiosa han sido imitadas por los organismos de alternación seculares, cuyos mejores ejemplos se encuentran en la áreas del adoctrinamiento político y en la psicoterapia” (ibíd.: 196). En estos procesos de transformación, la realidad antigua y todos sus significantes asociados deberán volver a interpretarse dentro del constructo legitimador de la nueva realidad, lo cual provoca una ruptura en la biografía del sujeto. Veamos a continuación cómo el psicoanálisis gestionó esa ruptura y estableció una nueva conexión entre la socialización primaria y la secundaria, y cómo se relacionó a lo largo de su historia con el hiato que él mismo contribuyó a establecer entre lo público y lo privado; para ello seguiremos el estudio de Zaretsky (2012) sobre la evolución del psicoanálisis.

Hasta el siglo XIX, la identidad de la persona dependió del lugar que ocupaba en la familia; después, el capitalismo separó trabajo asalariado de hogar, originando nuevas formas de privacidad e intimidad que poco a poco pasaron a formar parte de un horizonte de expectativas distinto al que mostraba la institución familiar. Esa pérdida de referentes familiares, junto con la aspiración a una nueva vida individual revalorizó el concepto de inconsciente, como instancia personal e intransferible que podría atentar

contra los intereses de la sociedad, con lo cual se separó definitivamente lo público de lo privado y con ello, la forma y la función y el sexo y el género. El psicoanálisis desveló que la vida interior del hombre estaba organizada mediante símbolos carentes de significado compartible en sociedad, por mucho que se ocupase tangencialmente de cuestiones de interés sociológico o histórico a lo largo de su desarrollo:

La idea fundadora del psicoanálisis, la idea de un *inconsciente personal* [...] reflejó esta nueva experiencia de vida personal. Según esta idea, los estímulos que llegaban a la forma individual desde la sociedad o la cultura no se registraban directamente, sino que primero se disolvían y se organizaban internamente de tal manera que adquirirían significados personales, incluso idiosincráticos. Así pues, no había ninguna conexión directa o necesaria entre nuestra condición social y nuestra subjetividad. Igualmente importante es el hecho de que la idea freudiana del inconsciente señaló la ausencia [...] de una consonancia o armonía previas entre los modelos públicos y amplios de simbolismo cultural y los mundos simbólicos, interiores y privados de los individuos. La idea de lo inconsciente constituyó una vívida sensación de disyunción entre lo público y lo privado, lo exterior y lo interior, lo sociocultural y lo personal (Zaretsky, 2012: 20).

La nueva intimidad, favorecida por la presencia ineludible del inconsciente, apresuró la llegada de la democracia como manifestación de la separación de lo público y lo privado, frente a la autoridad tradicional centripeta y jerárquica. En los Estados Unidos, el interés por el psicoanálisis respondía al anhelo de desarrollo personal y autogestión propios de su cultura democrática, por eso la terapia se convirtió en un método de curación y de perfeccionamiento antes que en una instancia crítica, como lo venía siendo en Europa. Lo que era una práctica marginal de judíos cultos en el viejo continente se convirtió en un fenómeno de masas en el nuevo.

La devastación de la guerra era imposible de comprender desde el ámbito de la psiquiatría, así que el psicoanálisis se hizo cargo de una práctica que había perdido su prestigio caballeresco y se había convertido en una carnicería cuyo horror no podían evitar recordar los soldados que participaron en ella; ese fue el motivo por el que Freud entendió que la compulsión a la repetición era una manifestación del instinto de muerte.

Después de la Primera Guerra Mundial, la emergente sociedad de consumo generó un nuevo interés por la psicología, encaminado hacia el control de la mano de obra y hacia la publicidad y los medios de comunicación. Pero esos planes y reglas que sometían al individuo también localizaban su verdadera identidad fuera del trabajo, y cerca del ámbito familiar; ahí fue donde el psicoanálisis encontró acomodo, contribuyendo a la creación de una nueva forma de pensar, convirtiendo la experiencia personal en un objeto de observación y habilitando un nuevo lenguaje de descripción de la interioridad.

A medida que se aproximaba la Segunda Guerra Mundial, el psicoanálisis se revalidó como sistema válido para comprender una sociedad de consumo que equiparaba autonomía personal con libre elección de mercado; su valor consistía en determinar cuáles eran los deseos inconscientes que posibilitaban esa elección. La teoría de Freud se hizo cada vez más compleja y responsabilizó al Yo de la mediación entre diferentes instancias irreconciliables que enfrentaban lo cultural con lo personal, y también de la resistencia al cambio que, paradójicamente, buscaba mediante la terapia; el concepto de resistencia asentó la consideración del psicoanálisis como hermenéutica de la sospecha, al desconfiar de la percepción del paciente.

En las décadas más cercanas a la segunda gran guerra, se suscitó, sobre todo en la Inglaterra que exigiría el sufragio femenino, un nuevo interés por la mujer, la figura materna y la dependencia que generaba en el hijo y en la hija, con lo cual se desautorizó la heterosexualidad como único destino posible en el sujeto y se enfatizó el papel de la bisexualidad en toda relación erótica, y el de la homosexualidad como mera elección de objeto sexual, sin las connotaciones morbosas que se le habían asociado.

El marxismo y el fascismo aspiraban a unir lo que el psicoanálisis había contribuido a separar: lo privado y lo público; en el primer caso, porque la separación

entre lo personal y lo social la consideraba una máscara para ocultar la desigualdad y la injusticia. En el caso de la ideología fascista, su pretensión consistía en convertir los emblemas de la masa en enseñas de la intimidad, como ocurría en la iglesia y en el ejército, donde, según la lectura de Freud (1981: 2582 y ss.), los miembros del grupo proyectaban sus cualidades en el líder y se identificaban entre sí sacrificando su autonomía; los campos de concentración fueron la prueba definitiva de que la individualidad podía realmente ser destruida imposibilitando la privacidad. El nazismo dismanteló la mayor parte de las asociaciones freudianas de Centroeuropa y colocó el problema del mal en el centro de la reflexión psicoanalítica.

La influencia de la diáspora europea en los Estados Unidos ayudó a apuntalar el control del poder del Yo como medio de transformación personal y social, y afianzó la profesión de terapeuta, cada vez más influida por la medicina y la farmacia, y cada vez más alejada de lo que consideraba dogmatismo freudiano. El narcisismo (Freud, 1981: 2018 y ss.) se convirtió en el nuevo núcleo de reflexión terapéutica en una sociedad en la que primaba la ética del éxito personal y social. Las posibilidades utópicas y críticas del psicoanálisis parecían haberse agotado al sobredimensionar el papel del Yo, hasta que la lectura lacaniana lo descentró:

El hecho de que el mundo humano esté cubierto de objetos se fundamenta en que el objeto de interés humano es el objeto del deseo del otro.

¿Cómo es esto posible? Porque el yo humano es el otro, y al comienzo el sujeto está más cerca de la forma del otro que del surgimiento de su propia tendencia. En el origen él es una colección incoherente de deseos -este es el verdadero sentido de la expresión *cuerpo fragmentado*- y la primera síntesis del *ego* es esencialmente *alter ego*, está alienada. El sujeto humano deseante se constituye en torno a un centro que es el otro en tanto le brinda su unidad, y el primer abordaje que tiene del objeto es el objeto en cuanto objeto del deseo del otro (Lacan, 2006 II: 61).

Lacan rechaza el papel de agente del Yo y convierte al narcisismo (sinónimo del Yo en la teoría lacaniana) en una cavidad cuyo angustioso vacío se llenaba con

diferentes discursos, contruidos con unas reglas propias, bajo tres órdenes en intersección: el orden de lo real, que alude a lo contingente, el del imaginario, que proporciona sensación de unidad al Yo mediante imágenes en las que se reconoce, y el orden simbólico de la ley paterna. Este carácter ilusorio y alienado del Yo propició una hermenéutica cultural desinteresada por el autor del objeto artístico, que anteriormente había sido considerado su centro, y se centró en la recepción puesto que ese era el lugar en el que se constituía el Yo “pasivo” de Lacan:

Lacan diseñó una práctica y astuta estrategia a fin de preservar la función crítica del psicoanálisis. [...] Con relación a la autonomía, rechazó las exigencias de reconocimiento y afirmación, a favor de una actitud crítica y matizada respecto al narcisismo. Con relación a la igualdad de las mujeres, rechazó los intentos de transformar el psicoanálisis en una teoría matricéntrica del desarrollo infantil, volviendo a introducir la importancia del padre y la diferencia entre los sexos. Y, con respecto a la democracia, rechazó la mitología de la plenitud marcusiana, de inspiración marxista, comprendiendo la necesidad de reubicar el psicoanálisis en un nuevo campo social, el del capitalismo democrático y consumista (Zaretsky, 2012: 483).

El tema de la “muerte del sujeto” que suscitó al análisis lacaniano -y la consiguiente fragmentación de la personalidad- está muy presente en la mayoría de las novelas de filiación posmoderna de Millás (*El mundo, El desorden de tu nombre, Tonto muerto, bastardo e invisible*, por ejemplo); en estos relatos el Yo no tiene un papel activo, sino que aparece como receptor de una serie de discursos en los que se reconoce y que le proporcionan la sensación de unidad, sensación que también consigue contemplándose a sí mismo en las imágenes que le devuelve el otro. La angustia mayor es la que puede sentir el sujeto ante el vacío de lo real, de lo que todavía no ha podido ser cubierto con algún discurso; entonces el síntoma psicosomático (la fiebre, habitualmente) cubre ese vacío, junto con alguna sustancia, tanto legal como ilegal, que sirva para erradicarlo.

Los personajes de estas novelas son el producto de una socialización deficiente causada por una rivalidad entre definiciones opuestas de la realidad, rivalidad que gesta identidades ocultas y desacuerdos entre la identidad pública y la privada, como se puede comprobar en el esquizofrénico intercambio de personalidades de los gemelos en *Volver a casa*: el más retraído recupera su identidad, pero pasa a representar el papel de escritor famoso que consiguió su hermano, y este último vuelve a ocupar el puesto que le correspondió por nacimiento, porque la gloria literaria le viene grande.

La causa más habitual de esta socialización deficiente en los tres autores de cuya narrativa se ocupa este estudio es la diferenciación traumática entre la socialización primaria y la secundaria, que genera una dificultad a la hora de identificar el lugar adecuado para ocupar en la sociedad, y no permite la realización de la identidad con la que el personaje se relaciona internamente; esa identidad interna se convierte entonces en identidad fantástica que el individuo considera la suya verdadera. Esto es claramente así en el caso de los protagonistas de *Juegos de la edad tardía* de Landero o *Lo que sé de los hombrecillos* de Millás, escindidos entre la representación de una identidad pública con la que no se identifican, pero que les da reconocimiento social, y la ocultación de la privada. Otra consecuencia de esta diferenciación traumática entre los dos tipos de socialización es la posibilidad de que el individuo tenga relación con mundos discrepantes, de tal manera que asuma alternativas de socialización secundaria con propósitos específicos, sin identificarse con ellas (lo demuestra el cinismo del Julio de *El desorden de tu nombre* moldeando la realidad a su antojo, tras descubrir las reglas que la configuran). La frecuencia de aparición de este tipo de roles contribuye a que el orden institucional pueda equipararse a una red de manipulaciones recíprocas. Entonces surgirá una conciencia de la relatividad del mundo y del individuo, y de la posibilidad de representar roles con absoluto control de la situación. Esta conciencia del simulacro,

que tematiza la literatura posmoderna, y también la sospecha paranoica de su ejercicio, aparecen claramente representadas en la narrativa de Millás, asociadas a una posición de extrañamiento de la realidad en la que aparece frecuentemente instalado el narrador; tal combinación hace que algunos de sus relatos se adecuen a muchos de los postulados de la ciencia ficción:

Una sociedad en la que en general se dispone de mundos discrepantes sobre una base de mercado entraña constelaciones específicas de realidad e identidad subjetivas. Existirá una creciente conciencia general de la relatividad de *todos* los mundos, incluyendo el propio, el cual ahora se aprehende subjetivamente como “*un mundo*” más que como “*el mundo*”. Se sigue que nuestro propio comportamiento institucionalizado puede aprehenderse como “un rol” del que podemos separarnos en nuestra propia conciencia y que podemos “representar” con control manipulativo (Davis y Wallbridge, 2006: 213).

2.1.2. LA FORMACIÓN DEL YO CONTEMPORÁNEO

Debemos hablar ahora de ese espacio de colisión en el que lo propio se confunde con lo ajeno, con esa variedad de matices neuróticos que define gran parte de las novelas de Millás, en las que abundan situaciones de alienación, de extrañamiento, o de desestabilización de los límites de lo real. Ya se ha dicho antes que, en este sentido, la creación de este autor podría tomarse como ejemplo de narrativa posmoderna.

Si definimos el Yo como la instancia en la que el individuo imagina lo que es, tendremos que tener en cuenta los mediadores que validan y/o permiten la formación de unas imágenes y no de otras; habrá que preguntarse si las emociones y los afectos están contruidos con arreglo a un permiso que se otorga desde fuera del individuo. Las respuestas a estos interrogantes estarían alojadas en un ámbito equidistante de la sociología y de la psicología, y ahí se podrían encuadrar tanto los estudios de René Girard sobre los mediadores afectivos como legitimadores de los afectos, como las

recientes reflexiones de Fernández Porta relativas a los medios de comunicación de masas y sus efectos en la conformación del espectáculo de la afectividad, o los estudios de Eva Illouz sobre la retórica de la autoayuda en la configuración de una nueva narrativa del Yo como mercancía del último capitalismo.

En cualquier caso, estaremos hablando de agentes externos, conformadores del espacio desde el que el Yo se puede imaginar, cercanos al gran Otro lacaniano (Lacan, 2006 II: 353 y ss.; Žizek, 2008: 17 y ss.) que acota el territorio y los límites del deseo. En este sentido, el deseo siempre es el deseo del otro, así que estaríamos hablando de goce como permanencia en el displacer, en la no consecución del objeto que se anhela. *Mentira romántica y verdad novelesca*, de René Girard (1985), trata de dibujar los contornos de ese deseo estableciendo para ello una relación necesariamente triangular, relación que tematizan algunas de las novelas de Millás; *El desorden de tu nombre* o *Laura y Julio*, por ejemplo.

Para René Girard el deseo no es autónomo; depende de un mediador prestigiado por el deseador, que es quien otorga valor al objeto deseado. La pretensión de autonomía afectiva es la “mentira romántica” a la que se refiere el título de su estudio; esta mentira, en realidad, encubre una preocupación enfermiza por el deseo del mediador.

Don Quijote imita a Amadís de la misma manera que los cristianos imitan a Jesucristo, y Sancho Panza también desea por mediación de Don Quijote. Sancho, Don Quijote o Emma Bovary desean copiando el deseo de otro, y confunden esto con la voluntad de ser ellos mismos. En estos casos, hay que hablar de mediación externa, puesto que entre mediador y deseador hay muy pocas posibilidades de contacto. Por el contrario, existe mediación interna cuando entre sujeto y mediador hay cercanía, cercanía que ocasiona una rivalidad entre los dos: el mediador es a la vez modelo de

deseo y obstáculo para conseguir el objeto de deseo. Esta es la razón por la cual una mediación externa se hace pública sin problemas, mientras que una mediación interna se disimula cuidadosamente porque, en el fondo, el impulso hacia el objeto es fascinación hacia el mediador, a quien se atribuye una voluntad perversa de impedir al sujeto que alcance su meta, por eso negará siempre los vínculos de la mediación. Cuanto más próximo el papel del mediador, menos importancia tendrá el objeto de deseo. Esta actitud todavía aumenta más el prestigio del mediador, por eso quien desea se odia a sí mismo por dejarse fascinar por el mediador tanto como lo odia a él, porque le impide acercarse a su objeto de deseo (ibíd.: 16-17). Este sería el caso de los vanidosos y arribistas héroes stendhalianos, o de los celosos héroes proustianos, en quienes el amor está subordinado a los celos que el personaje siente hacia el rival. En el caso que nos ocupa, *Laura y Julio* de Millás, o *Juegos de la edad tardía*, de Landero, tematizan esta necesidad de triangular con el deseo que se le supone al otro para encontrar la identidad propia; en el primer caso, para mantener unida una pareja apropiándose en secreto del deseo de un amante difunto y en el segundo para no perder la posición masoquista que evita el contacto con el vacío, obligando al otro a ser tan grande como exija la propia pequeñez. Este afán de imitar un modo prestigioso de vida, el que se le supone al mediador, está basado en un deseo que, en realidad, es deseo de ser otro. Esta es la razón por la que deseador ha de sentir una cierta repugnancia hacia sí mismo o ser incapaz de soportar la angustia de la libertad sin un dios que lo domine en secreto, como les ocurre a Gil o a Gregorio en el relato de Landero. En esta dinámica desiderativa, el Yo se percibe en la medida en que se encuentra perseguido por el deseo del otro, y al novelista, según Girard, le corresponde la función de poner de manifiesto la verdadera naturaleza (triangular, no lineal como los románticos quieren) del deseo. En el caso de Landero, cuando el deseo erótico es de naturaleza romántica, desvela la brecha que

existe entre imaginación y realidad en la naturaleza del personaje y que conduce hacia el fracaso, precisamente porque aspira en la realidad a esa linealidad entre deseo y objeto que solo puede existir en la fantasía.

El masoquismo consiste en desear el impedimento que dificulta la consecución del objeto deseado; dicho de otra manera: el deseo es un deseo del obstáculo. Es el mediador quien impide conseguirlo, así que se elegirá a éste por el obstáculo que opone, y se hará así, como ya se ha dicho, a causa del desprecio que el sujeto siente por sí mismo (ibíd.: 160 y ss.). Evidentemente, quedarán descartados aquellos mediadores a quienes inspire afecto porque lo que el masoquista en realidad ambiciona es la divinidad del mediador; quiere ser otro para poder gobernar el deseo, como lo hace su verdugo con él: “Un dolor que no recuerde al mediador no tiene, para el masoquista, ningún valor erótico” (ibíd.: 142). De esta manera, el masoquista no estará tan interesado en acabar con el sádico mediador como en demostrarle su maldad persecutoria, que es la que justifica su propia virtud perseguida. De nuevo, la labor del novelista será poner de manifiesto la identidad de los contrarios, sádico y masoquista, en el nivel de la mediación interna, como ocurre con el desdoblamiento de la función del hijo en los personajes de Bernardo y Dámaso en *Hoy Júpiter*, de Landero, los dos mediados por el deseo del padre e idénticos en su fracaso a la hora de cumplirlo, a pesar de la diferente posición (masoquista, la de Dámaso) que hayan adoptado.

Queda definido mediador afectivo como aquella instancia que legitima e identifica el sentimiento que existe entre el sujeto afectado y el objeto deseado, de tal manera que el sujeto desea de la manera en que lo autoriza el mediador. Por extensión, el imperio de la mediación afectiva es “el conjunto de tecnologías, canales e instrumentos de proyección que contribuyen necesariamente a establecer y consolidar un vínculo emocional, otorgándole consistencia simbólica y significación social”

(Fernández Porta, 2010: 150). Los medios de comunicación dan forma al vínculo que construye el afecto, a la vez que forman parte de él, y lo catapultan hacia una dimensión simbólica que trasciende el trato privado y lo hace significativo (y operativo) en el espacio público. En este contexto social de omnipresencia de los medios de comunicación, tienen lugar ciertas epifanías espectaculares en las que lo privado se redimensiona en contacto con el medio de comunicación considerado, en términos lacanianos, como *sujeto-supuesto-saber* (depositario del conocimiento necesario para terminar con el síntoma neurótico). La puesta en escena es una verdad posible, y los efectos *performativos* se hacen carne en quien ha contribuido a propiciarlos. Estos simulacros, tematizados en la narrativa de Millás en otros términos diegéticos, son una forma de conseguir efectos catárticos, que siempre permanecen bajo sospecha a causa de su origen espurio.

La labor clínica en psicología consiste en *deconstruir* el mediador afectivo que ha construido los afectos nocivos para el paciente, para tratar de abrir un campo de posibilidades que permita acceder a otros afectos, o por lo menos, a unos afectos menos nocivos. Como ya se ha dicho antes, muchas de las novelas de Millás (el caso más claro es *El mundo*) muestran la importancia de la terapia en la vida de sus protagonistas, tanto como sistema propiciador del análisis propio, como medio conformador de un discurso para que los personajes puedan referirse a sí mismos desde unas pautas de salud afectiva. Por razones de la misma índole, Eva Illouz demuestra en *La salvación del alma moderna* (2010) que algunas prácticas psicológicas pueden convertirse en legitimadores de ciertos afectos y emociones que interesan al Yo demandado por el capitalismo postindustrial:

El despliegue de la administración racional de las personas en la empresa contemporánea contribuye a la constitución de una compleja estructura que es al mismo tiempo racional y comprensiva, y que al mismo tiempo domina su imagen de sí y es capaz de descifrar los motivos de los toros.

Así, mediante un irónico giro de la historia cultural, *el homo economicus* de Adam Smith, que piensa en términos de su propio interés, ha sido reformulado por los psicólogos como un *homo comunicans* que reflexivamente escucha sus palabras y sus emociones, controla su imagen de sí y presta atención al punto de vista del otro (ibíd.: 127).

La retórica de la psicología popular puede tomarse como un sistema de mediación que legitima o descarta afectos, en una dinámica cercana a la de la economía de mercado. Illouz defiende que las razones para el éxito de las teorías freudianas (y sus disidencias) en América y en el resto del mundo tuvieron que ver con la institucionalización del discurso terapéutico en el estado, con la autoridad cada vez mayor de los psicólogos, de la industria farmacéutica y de las compañías de seguros en la regulación y homologación de las patologías, y con la asunción de las directrices psicológicas por parte de sectores representativos de la sociedad como son la industria publicitaria o cinematográfica.

El psicoanálisis conectó al hombre con una nueva dimensión de significado, haciendo de los acontecimientos cotidianos (hasta entonces de dominio exclusivo de la mujer) sucesos destinados a ser descifrados e insertos en nuevos modelos narrativos. El Yo se declina en la vida diaria, a la vez que le quita a esta su familiaridad, acercándola a lo morboso. De esta manera se desestabiliza un código cultural que diferenciaba claramente la normalidad de lo patológico; la vida cotidiana, ahora motivo de sospecha, puede ser objeto de especial atención por quien se considere enfermo.

Por otra parte, la revelación por parte de Freud, Ellis, Reich y otros teóricos de que el placer sexual es un elemento básico en la configuración de la personalidad contribuyó a una redefinición de la identidad sexual, instaurando primero una *androgenización*, en la que tanto hombres como mujeres tienen instintos homosexuales, y redefiniendo a las mujeres como seres sexuales y acercándolas a los varones. Como consecuencia, la heterosexualidad se hace contingente, cuando antes era el único destino

posible. Esta nueva inestabilidad también generó sus propias neurosis, que los profesionales (o los legos) de la psicología ayudaron a interpretar. De esta manera, los psicólogos han hecho un trabajo cultural masivo instaurando la moderna hermenéutica del Yo a la vez que construyen también su narrativa (ibíd.: 307).

La literatura de autoayuda, según Illouz, invita a un modo de apropiación de los textos que sigue, de alguna manera, el modelo capitalista de mercado, puesto que éstos están diseñados para producir beneficios en quien los lea, beneficios identificables con los que sostiene, precisamente, el modelo capitalista (ibíd.: 102). Este nuevo capitalismo de las emociones está fuertemente feminizado, porque el nuevo modelo de masculinidad que se precisa ya no deriva directamente del proceso mecánico del trabajo, necesitado de hombres independientes, agresivos, competitivos y orientados al dominio y a la defensa del propio honor. La escucha, la atención a las emociones, la capacidad de comunicación y de desactivar conflictos y crear relaciones amigables, son los nuevos valores (tradicionalmente femeninos) que se precisan en el mercado. Así pues, el nuevo capitalismo desdibuja las divisiones de género tradicionales propias de las clases medias. El código terapéutico marca la emergencia de nuevas formas de masculinidad bajo las directrices de un grupo de social con prestigio cultural involucrado en el proceso de globalización; estas nuevas coordenadas genéricas implican la desestructura de las formas tradicionales de masculinidad en las clases medias, en contacto con las nuevas identidades de género. La antigua masculinidad hegemónica es ahora patológica; se prefiere la nueva masculinidad femenina, porque es considerada más saludable por los terapeutas (ibíd.: 275 y ss.). Esta “nueva masculinidad” es la que aparece representada en la narrativa de Millás, y es “femenina” porque, como se viene diciendo, está secuestrada por el poder de la madre, de ahí que sea tan patológica como el exceso de masculinidad aportado por el padre de Landero a un hijo que no puede igualar a su

modelo en lo real; solo en la fantasía se acerca a la verdadera naturaleza de su progenitor.

2.1.3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD: LA MÁSCARA MASCULINA

Sin abandonar ese espacio intermedio en el que lo psicológico conecta con lo social, seguidamente se analizarán los sistemas de actualización de la masculinidad, en una variante de la sociología que Gil Calvo clasifica dentro de los estudios masculinos, subgénero que pertenece a los *gender studies* (la sociología del género), entendido género como institucionalización de la sexualidad. En *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos* (2006) propone tres categorías de figuración de lo masculino, representadas por otras tantas máscaras que denotan sus correspondientes códigos semánticos de masculinidad. Mientras que las máscaras femeninas son transparentes, puesto que están elegidas para que se adivine la identidad de sus propietarias, las masculinas, por el contrario, son opacas, puesto que permiten dejar intacta la propia identidad en la interacción con ciertos roles sociales (Berger y Luckmann, 2006: 76). Funcionan de la misma forma que las máscaras barrocas que, por una parte, ostentaban el linaje de sus portadores, y por otra disimulaban lo inconfesable de un origen siempre sospechoso de bastardía o de impureza de sangre. De la misma manera, y en el ámbito femenino, se refiere Vicente Verdú al acto de maquillarse, como fingimiento que corrobora la existencia de la verdad que lo soporta:

Es el gesto de “poner en orden” el rostro antes de exponerlo al mundo, la acción de cancelar el rostro como naturaleza real para revelarlo a los demás en cuanto artificio. Un artificio que paradójicamente, se tomaba como la apariencia apropiada. O más que eso: en los principios del maquillaje las pinturas, los polvos, acreditaban la realidad del rostro, garantizaban que su materialidad orgánica estaba allí porque de otra

forma los pigmentos no habrían podido depositarse. Eran ficción pero, simultáneamente, testificación. Ocultaban la preexistencia para concederle existencia. Y más aún: para otorgarle circulación, aceptación, valor de cambio. Lo real se hacía ver a través de lo falso y gracias a falsificarse obtenía entidad real. Para la mujer servirse de la cosmética ha significado, de hecho, lograr una apariencia (falsa) que respondiera a la (verdadera) expectativa de belleza inventada por los hombres (Verdú, 2009: 275).

Las máscaras masculinas son prueba de que la masculinidad es una construcción social, de que hacerse hombre consiste en adoptar una máscara y rechazar otras. Gil Calvo define la máscara como una prótesis de naturaleza fálica, porque alude metafóricamente a la erección de su propietario (Gil Calvo, 2006: 25). Si esto es así, una máscara ostentada permanentemente aspira a un estado de permanente erección, y su propietario se sentirá castrado cuando haya sido desenmascarado. Unas páginas más adelante, con el estudio de las aportaciones del psicoanálisis a la configuración de la masculinidad, se analizarán las connotaciones *edípicas* de esta aseveración. En cualquier caso, siguiendo este razonamiento, se podría considerar la masculinidad en su dimensión social como una construcción paranoica estructurada sobre el miedo a la castración.

Gil Calvo señala la utilidad de la máscara en la tragedia griega para subrayar el dualismo del conflicto dramático que se representaba; remitía tanto a la identidad política como a la alteridad salvaje. Dicho en términos junguianos, aludía tanto a la luz como a la sombra del personaje que la ostentaba. La identidad de género es también una máscara en este sentido, puesto que representa en público la filiación privada con arreglo a determinadas reglas que varían según la época y el lugar. La eficacia *performativa* de la máscara masculina consistiría en el permiso que ella otorga a su propietario para poder cambiar su identidad según su conveniencia, y es que la identidad, según lo quiere el nuevo feminismo de Judith Butler o Donna Haraway, es una puesta en escena que ya no está regida por la vara de medir que establecía el

patriarcado. Butler (2007: 277 y ss.), considera que esa puesta en escena está destinada tanto a impresionar al espectador como a establecer un nuevo matiz en la identidad personal de quien la realiza, debido a su poder *performativo*; en este orden de cosas, la identidad masculina dejaría de definirse por su capacidad de someter a las mujeres y se abriría a un amplio abanico de masculinidades que se definen en función de sus propias relaciones internas de poder, amistad o rivalidad. Esta situación podría encuadrarse dentro de la sociedad postindustrial que difumina la antigua línea biográfica masculina trazada por la seguridad de un empleo estable con un matrimonio indisoluble, quizás porque las máquinas hayan pasado a reproducir lo que de estructurado tiene el comportamiento humano, con lo cual el varón, único responsable (institucional) del mantenimiento del hogar pierde estructura y, por lo tanto, función. Si esto es así, queda abierto el camino al ejercicio del simulacro, ya que la puesta en escena, la eficacia *performativa* es la nueva vara de medir que sustituye a la antigua del patriarcado. En los tiempos de la posmodernidad, como se verá más adelante, tiene valor lo que se reconoce como funcional, aunque solo sea un espejismo, un espectáculo, un simulacro. En muchas de las novelas de Millás se comprobará cómo por efecto del simulacro se puede conseguir una identidad precaria, que cambiará a medida de las necesidades del simulador. En el caso de Landero, la adopción de una máscara está motivada por las necesidades ajenas; son los otros los que escriben el libreto de una identidad que solo podrá ser paródica del héroe que necesitan ver, porque enajena a quien la asume.

Los hombres no nacen, sino que se hacen, frente a las mujeres y frente a otros hombres en lucha por el poder, todo ello a partir de la estructura del ideal del Yo que impone la familia de origen (Bleichmar, 2006: 100). Posteriormente, las demás prácticas sociales que estarán polarizadas por la identidad de género adquirida y reforzada en la esfera familiar, se organizarán en torno a tres ejes de masculinidad: el

poder, el capital y los objetos de deseo. Partiendo de este presupuesto, Gil Calvo establece tres categorías para intentar definir la esencia de la masculinidad; los héroes se comprometen a arriesgarse por los demás y obtienen poder por ello, los patriarcas tienen responsabilidades decisorias sobre los demás y acumulan capital, y los monstruos son personajes temibles y peligrosos que persiguen la satisfacción de su deseo y que, siguiendo a Jung (Zweig y Abrams, 2002: 33 y ss.), podrían definirse como encarnaciones de la sombra del individuo, causadas por el temor a su propia naturaleza, que los obliga a desdoblarse para poder dominarse. Esto se comprobará a la perfección en el análisis de *Hoy Júpiter*, novela de Luis Landero que tematiza el desdoblamiento causado en el ámbito familiar (y en el hijo en concreto) por los requerimientos esquizoides de un patriarca que no asume su propia sombra.

En el caso del héroe, el hombre se hace a sí mismo; en el del patriarca, es el padre quien inviste al hijo, y en el del monstruo, es la naturaleza humana quien hace hombre al hombre. Siguiendo el triángulo culinario definidor de la cultura universal propuesto por Levi-Strauss, para Gil Calvo el héroe correspondería a lo crudo, el patriarca a lo cocido, y el monstruo se correspondería con lo corrupto. Este triángulo también representa una metáfora del devenir temporal en la oposición de la naturaleza frente a la cultura, de tal modo que lo crudo habrá de evolucionar bien hacia lo cocido o bien hacia lo corrupto. Así, el desarrollo regido por la cultura propiciará una madurez legítima, o la naturaleza terminará por corromper lo que estuvo crudo. El héroe es un hombre crudo que puede convertirse en patriarca, hombre cocido que ha superado con éxito las pruebas de la madurez, lo contrario que el monstruo, que no las ha superado porque se ha dejado llevar por sus peores inclinaciones naturales. En cualquier caso, el monstruo es la otra cara que ocultan tanto las máscaras del padre como la del hijo-héroe, por eso la representación de la masculinidad no es un relato lineal sino una interacción

de tres instancias análogas a las del esquema freudiano del Yo, Superyó y Ello, que corresponderían al héroe, al patriarca y al monstruo, respectivamente (Gil Calvo.: 97 y ss.).

El héroe llega a serlo tratando de superarse a sí mismo por defender causas sancionadas como justas y, sobre todo, actuando contra sus pares, amenazado siempre por la posibilidad de convertirse en monstruo cobarde en caso de no salir victorioso de sus combates. Para que el héroe pueda demostrar que lo es, alguna institución patriarcal ha de autorizar la prueba que lo validará como tal; esa institución seguramente será la misma que reconozca en público su superación (Berger y Luckman, 2006: 92). La tarea del héroe en la cultura occidental contemporánea (sin contar con la subcultura masculina propensa a la violencia de las clases bajas y de los inmigrantes) consiste en luchar contra su propio miedo a verse convertido en un monstruo, conteniendo sus emociones, adquiriendo habilidades sociales e instrumentales y asumiendo riesgos civilizados. Como contrapunto a las de los héroes aparecerían las figuras monstruosas de héroes oscuros, cautivos del mal que terminaron por convertirse en el mismo demonio que trataban de vencer. Según se comprobará en páginas posteriores, el personaje que más se aproxima a esta definición de héroe es el de Ness en *Llámame Brooklyn*, novela original de Eduardo Lago, porque consigue librarse de la sombra destructora de un padre postizo sin renunciar a su legado. La tarea del héroe es prácticamente imposible tanto en la mayoría de las novelas de Millás, como en las de Landero; en el primer caso porque la conciencia del simulacro destila en sus personajes un cinismo narcisista que anula el riesgo del encuentro con los demás, y en el caso de Landero porque quien se muestra como héroe no es autónomo en sus decisiones, pues depende de los deseos ajenos, imposibles de cumplir, y eso lo atrapa en una dinámica paranoica que también le impide el encuentro con el otro.

El patriarca representa el centro de gravedad del vigente orden social, a pesar de que la figura del cabeza de familia tradicional haya declinado hasta casi desaparecer en la familia moderna, como se representa en buena parte de la narrativa de Millás. Según Gil Calvo (2006: 218), el patriarca es el encargado de hacer que el héroe se comprometa a superar su prueba y de recompensarlo; manda y decide de manera discrecional, buscando el bien común, de otra manera las instituciones sociales no sobrevivirían. En esta dialéctica paternofilial, la función del padre (también la del maestro, patrón o gobernante) es conseguir que el hijo (el héroe) se emancipe de él sin esperar por ello recompensa alguna. De esta manera la institución queda a salvo, porque los hijos-héroes vencedores serán los futuros padres que propondrán nuevas pruebas a nuevos héroes. Así se hace a sí mismo el patriarca: por mucho que haya recibido el estatus por herencia o por sucesión, ha de asumirlo como propio, haciéndose merecedor de su legado.

El estatus de patriarca es el resultado de su renuncia a valores tan preciados para el héroe como la libertad, el riesgo, la aventura y las recompensas por haber superado sus pruebas, para asumir su nuevo deber de ejercer el poder. Si el héroe usa su libertad para poder correr aventuras, para cumplir todos sus deseos y desarrollar todas sus capacidades, el patriarca debe renunciar a una parte de su ser, debe sacrificar su libertad, porque está sujeto a su responsabilidad familiar. Es él quien otorga recompensas, no quien las recibe.

La del patriarcado es una institución asimétrica, puesto que el poder está concentrado en una sola de las partes, cuya autoridad moral impone a sus sometidos una determinada visión del mundo. La eficacia *performativa* de la palabra del padre (en sentido positivo y también negativo) es la que da identidad al hijo diciéndole cuál es su verdadero ser. En esto consiste el poder simbólico, principal fuente de dominación

masculina según Pierre Bourdieu (2007: 36 y ss.): en la capacidad de imponer una determinada definición de la realidad. La paradoja de esta situación consiste en que sin subordinados no podría haber patriarca, que será más poderoso en tanto en cuanto sus súbditos también lo sean, puesto que su función consiste básicamente en movilizar con sabiduría su patrimonio (tanto material como simbólico) en beneficio de sus protegidos, evitando la perversión de devorar a sus propios hijos o de intentar mantener un dominio anacrónico sobre el sexo opuesto (Tubert, ed.; 2003: 123 y ss.).

Un monstruo es aquel hombre que no se convierte en héroe o en patriarca, permaneciendo libre de todo compromiso con la sociedad. Tanto el monstruo poseedor del genio creador romántico, como el monstruo perverso tienen como característica principal su singularidad, que los hace ejemplares únicos en su especie.

El monstruo perverso nace y se hace, por propia elección, por azar o por designación ajena. No conoce pares; solo busca presas a las que devorar, porque iguala su propio bien con el mal causado a los demás. En opinión de Gil Calvo (2006: 322-312), el perverso lo es porque lo desea todo y no quiere esperar para conseguirlo; lo único que busca en sus objetos de deseo es eliminarlos como seres externos para asimilarlos a su propio ser. Este consumo de objetos de deseo (de fetiches) busca descomponer el objeto en sus partículas más elementales para que el sujeto pueda comprender la estructura de su deseo, en una dinámica similar a la del Yo ideal descrita en el psicoanálisis (Nasio, 1988: 76), dinámica que ejemplifican, en diversos grados de morbosidad, algunas de las novelas de Juan José Millás que se analizarán en páginas posteriores. Esta operación depredadora del monstruo tiene dos vías posibles: la destructiva citada antes, que busca devorar y fagocitar el objeto de deseo, y la constructiva, que busca producir nuevas clases de objetos de deseo singulares y originales. El consumo destructivo hace al individuo dependiente del objeto; sin

embargo, la vía de la sublimación, creadora de nuevos objetos de deseo, facilita su autonomía porque se despega de ellos en su calidad de objetos transicionales, sustitutivos para el niño de la dependencia materna (Davis y Wallbridge, 1981: 75 y ss.).

El monstruo posee un poderoso carisma con el que consigue llamar la atención sobre sí. En su aspecto perverso, este carisma está basado en el instinto de muerte, es un carisma letal, que lo conduce a acabar con la normalidad cotidiana buscando la excepción que siempre acompaña a la muerte. Sirva como ejemplo de este instinto de destrucción el comportamiento de Gal en *Llámame Brooklyn*; se trata de un personaje cuya vida está justificada por la muerte, tanto la de su familia de origen como la suya propia, que no deja de buscar. Es incapaz de alumbrar una vida en ningún contexto: no puede ser padre de un hijo biológico ni autor de su proyecto narrativo, y tiene que buscar a alguien que lo haga por él; su hija y su novela tendrán el mismo nombre y serán el producto de una paternidad diferida causada por un instinto de muerte ineludible.

2.1.4. EFECTOS DE LA REPRESENTACIÓN MASCULINA: PATRIARCAS, HÉROES Y MONSTRUOS.

Las máscaras masculinas tienen efectos *performativos* indudables, puesto que obligan a quien desea contemplarlas a respetar sus códigos de representación; de esta manera son investidos por el poder simbólico de quien las ostenta. La máscara de patriarca es la que más necesita de aquiescencia para poder ser llevada con continuidad, porque como se ha explicado anteriormente, alude a la responsabilidad social de quien la porta, pero exige ciertas servidumbres que lindan con lo perverso, puesto que es

capaz de reducir a objetos a quienes se amparan bajo su protección. Así, el poder patriarcal puede convertir a la mujer en objeto de consumo que se ofrece gustoso de ser requerido por parcelas, en un fetichismo consentido que confirma la dominación masculina. En esto consiste la efectividad de un verdadero control social que “induce a las mujeres a plegarse de buen grado a la representación estereotipada de posturas dominadas, en las que personas físicamente adultas quedan reducidas a la posición irresponsable de la inmadura minoría de edad” (Gil Calvo, 2000: 221).

Si la sumisión femenina es una de las claves del orden patriarcal, la expresión de la masculinidad que corresponde a este paradigma consiste en la evitación de toda manifestación que recuerde los signos de la feminidad. Tras la infancia y la adolescencia, que son etapas de sexualidad indiferenciada en gran medida, la demostración de la masculinidad madura consiste en la negación de cualquier rasgo que defina la feminidad. El bigote (véase *Tonto, muerto, bastardo e invisible*), la barba, las patillas, el pelo en el pecho, son los principales signos de madurez masculina, sometidos a rituales de socialización (el afeitado, el sombrero, la gomina, la ocultación) que otorgan prestigio a quienes los ejecutan; estos rituales son escasos y expeditivos, en comparación con los que caracterizan a las mujeres.

Un hombre se hace libre en relación con su trabajo. Los varones construyen su identidad sobre el mito del hombre hecho a sí mismo, en lucha por su libertad, por eso la mayoría de los signos que constituyen su imagen expresa el grado de libertad que se permiten con respecto a su trabajo, a diferencia de las mujeres, cuya imagen denota la sujeción o la libertad que las vincula a su pareja o a su grupo familiar. De ambos aspectos encontramos suficientes muestras en *Juegos de la edad tardía*, *Hoy Júpiter* o *El mágico aprendiz*, novelas de Landero en las que mujeres pasivas, de tibia femineidad, aparecen asociadas a hombres de vertiginosa actividad mental y escasa (e

hilarante) fortuna a la hora de materializar sus planes de convertirse en individuos sobresalientes. En estas narraciones, el imaginario femenino, en contraposición al masculino, no amenaza ningún orden establecido; este último sí pretende transgredir, puesto que está organizado, como venimos diciendo, en torno al mito del héroe que se hace a sí mismo contra todas las dificultades que encuentra a su paso. Son las mujeres quienes conservan los límites, mientras los hombres los crean o los destruyen para poder reconstruirlos de nuevo. Según lo entiende Gil Calvo (1992: 81-82), esta dinámica tiene como consecuencia el mayor grado de mortalidad, desviación social y fracaso escolar o laboral que se aprecia en los hombres, porque realizan prácticas de riesgo autodestructivas en mayor proporción que las mujeres, como demuestra la narrativa de Landero. Los varones se juegan su destino personal a una sola carta con la carrera ocupacional, y el fracaso en la carrera los lleva al fracaso personal debido a la escasa capacidad de elección que en realidad poseen. Esta lucha por el éxito podría convertir a los hombres en paranoicos y, aunque ajena a la mayoría de las novelas analizadas en este estudio, la doble polaridad (familiar y ocupacional), convertiría a las mujeres en esquizofrénicas. En la narrativa de Landero, una vez más, encontramos sobradas muestras de estructuras paranoicas masculinas, a las que habría que sumarle el desencuentro entre Ness y Nadia en *Llámame Brooklyn*, la novela de Lago que tematiza, precisamente, la búsqueda de la identidad a través de un único camino posible: la vocación de escritor. En cuanto a la narrativa de Millás, la paranoia es más propia de los personajes masculinos de sus primeras novelas (*Cerberos son las sombras*, *Visión del ahogado*, *El jardín vacío*, *Letra muerta*). De aquellas más cercanas a la *episteme* posmoderna (*El desorden de tu nombre*, *Volver a casa*, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, por ejemplo), puede decirse que la tendencia hacia lo esquizoide es una nota característica de su imaginario masculino, de ahí que defendamos una “feminización”

de su escritura, si respetamos esa dicotomía de Gil Calvo que acabamos de mencionar. En *Volver a casa*, incluso aparece una muestra de transexualidad delirante, asociada con un intercambio de personalidad entre gemelos.

Veamos ahora otros matices de la paranoica construcción de la masculinidad patriarcal que hace del cuerpo humano el primer receptáculo de este androcentrismo exclusivista, puesto que reconfigura las diferencias visibles entre el cuerpo de la mujer y el del hombre de acuerdo con una visión del mundo en la que lo masculino es necesariamente superior. Se trata de una construcción arbitraria de lo biológico que proporciona un fundamento natural a la dominación masculina, razón por la cual en el espacio público el varón tiene más visibilidad frente a la mujer, que ha de empequeñecerse hasta el extremo de desaparecer tras un velo en algunas sociedades.

La dominación simbólica masculina está garantizada por las instituciones sociales (familia, iglesia, escuela, estado), que reproducen “unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales” (Bourdieu, 2000: 50), por eso el sometido corrobora la visión del mundo del dominador, porque no dispone de otro instrumento de conocimiento que el que le proporciona éste para definirse a sí mismo o a la relación que mantiene con quien lo somete. La eficacia de la dominación hace que los preceptos del sistema dominante se inscriban en la representación que de sí mismos se hacen los sometidos.

La mujer es un objeto que sirve para acumular capital simbólico, y por eso se ha de mantener a salvo de la sospecha, puesto que es “medida fetichizada de la reputación masculina y por tanto del capital simbólico de todo el linaje” (ibíd.: 55) Pero los hombres también son víctimas de la visión del mundo dominante, puesto que la retórica del dominio también es una construcción que debe ser mantenida por la estricta observancia masculina; de esta manera, el ideal imposible de hombría, que tiene que ser

revalidada ante otros hombres a quienes se ha subido al pedestal de hombres auténticos, es la causa de una vulnerabilidad desmedida, porque se hace persecutorio para quien depende de él. Así pues, el concepto de virilidad que necesita la dominación simbólica masculina es un concepto relacional construido para los otros hombres y contra lo femenino. El cuerpo, perseguido por este ideal, se escinde en dos representaciones, la del cuerpo real y la del cuerpo ideal, tanto en el hombre como en la mujer. En el primer caso ha de ser un cuerpo apto para la dominación en forma de objeto agresivo y en el segundo, para la sumisión, en forma de objeto atractivo. Esta bifurcación genérica la ejemplifican algunas de las novelas de Landero; por ejemplo, en *El guitarrista*, la rudeza de los trabajadores del taller mecánico, la representación de la comedia galante en la que Emilio triangula con su jefe y su seductora mujer, o los relatos de las conquistas parisinas del primo Raimundo, son muestras paródicas del sexismo patriarcal.

La eficacia *performativa* de la palabra del padre es la responsable de la representación del mundo, ya que “las palabras paternas tienen un efecto mágico de constitución, de nominación creadora, porque se dirigen directamente al cuerpo que, como recuerda Freud, toma al pie de la letra las metáforas” (ibíd.: 92). Pero no hay que olvidar que este padre es un hombre construido por la misma violencia que transmite a sus herederos (los hijos de las novelas de Landero así lo atestiguan), y que necesita tanto de la adhesión comprensiva materna como de la sumisión filial, para no sentir la angustia de la sumisión a un sistema rígido de hombres aleccionados para dejarse atrapar en los juegos basados en la *libido dominandi* en los que reconocen su masculinidad, y que las mujeres contemplan desde una indulgente distancia. En *Hoy Júpiter* se advierte claramente este estado de cosas, como tendremos ocasión de comprobar en el análisis del régimen diurno del imaginario que domina la narrativa de

Luis Landero; esta redundancia de imágenes de la paranoia masculina relega a la mujer a un papel secundario de sostén de quien sabe débil y necesitado de fantasear para no encontrarse con su frustración. Queda excluida de los juegos de poder que se establecen entre padre e hijo, aunque participe indirectamente en ellos a través de los hombres a los que está subordinada. La socialización en la visión del mundo patriarcal necesita, según Bourdieu, mujeres amantes de hombres aficionados a este tipo de juegos; ser “femenina” consiste, entre otras cosas, en evitar los juegos de poder a los que se entregan los hombres, o por lo menos aparentarlo.

En el esquema patriarcal, el antagonismo sexual entre el deseo (masculino) y la seducción (femenina) necesita que al varón se le suponga una virilidad incontenible, pero lo cierto es que la genitalidad masculina es de menor operatividad que la femenina, por eso los hombres caen en el síndrome de impotencia, puesto que utilizan la escasez de la erección como vara de medir el buen desempeño de la actividad sexual. La erección es lo que verifica la autenticidad del deseo. Este modelo de sexualidad digital masculina (basada en la presencia o ausencia de erección) contrasta con el modelo analógico femenino, indivisible, continuo y totalizador. La sexualidad femenina presenta un modelo de orgasmo despojado de cualquier función biológica, mientras que la masculina sí es funcional, puesto que la eyaculación es necesaria para la reproducción; de esta manera, “el orgasmo masculino, basado en el límite y la discontinuidad, retrae las fronteras que cierran el yo individual, en vez de abrirlas y extenderlas para acoger y abrazar la exterioridad: y así encerrado en su ensimismamiento el orgasmo masculino produce la vivencia egocéntrica de la insociabilidad, la disociación y el rechazo de lo ajeno” (Gil Calvo, 1992: 133-134). Estos dos modelos de orgasmo se corresponden, a nuestro parecer, con los regímenes de representación de lo imaginario que Durand (2005: 69 y 200) denomina

respectivamente diurno (vertical, antitético, paranoico, lógico) y nocturno (analógico, integrador, atemporal, *eufemizante*); el modelo digital masculino de sexualidad basado en la gestión de la escasez y el imaginario diurno que se le asocia, tienen como ventaja proporcionar una gran capacidad de superación y de iniciativa, mientras que el modelo femenino proporciona continuidad y estabilidad, lo cual se aprecia (en su aspecto negativo) en la exacerbación de la fantasía de los personajes masculinos en los relatos de Landero, precisamente porque la inhibición de su libido los obliga a compensar en la imaginación sus carencias en la realidad, a las cuales contribuye la insustancialidad de las mujeres (reales) con las que conviven.

Una de las principales funciones de la diferencia entre los géneros es estimular la socialización de los varones, puesto que “los varones aprenden a emanciparse en virtud del poderoso deseo que encienden en ellos las mujeres” (Gil Calvo, 1992: 204), idea similar a la que sostiene Gomá Lanzón (2007), como se comprobará en páginas posteriores. No conviene olvidar, sin embargo, que la contribución de las mujeres a la socialización de los hombres puede ser otra de las maneras de perpetuar el machismo patriarcal, por eso Fernández Porta (2010: 166) defiende que no es cierto que el mundo actual esté más feminizado, sino que “el sistema de dominación masculina se legitima de manera mucho más convincente y amable que antes porque ha incorporado un conjunto de modos, términos y *estilemas femeninos* y ello sin que produzca ningún cambio social digno de mención”. Sin embargo, Vicente Verdú afirma que en lo que él denomina capitalismo de ficción (el que ya no aspira a la producción de bienes sino a la producción de realidad), la globalización se realiza con un modelo de inspiración femenina inutilizado en el anterior capitalismo de producción, pero que se impone en el segundo sistema por razones de mayor productividad, basada en la oferta de objetos de consumo para el placer, y esta es una dinámica relacionada con lo femenino. Cualquier

objeto que no contenga una dosis añadida de femineidad no tendrá demanda. Tanto es así que “la maternidad ha tapado a la paternidad y hoy todos los padres de verdad desean parecerse a sus madres. De esa forma creen llegar a ser más personas” (Verdú, 2007: 69).

Tal como tendremos ocasión de comprobar con el análisis de la producción narrativa de Juan José Millás, la era de la posmodernidad es una época de declive de lo masculino, en la que la mujer es “el canon de la mejor referencia” (Verdú, 2009: 202). Como consecuencia de ello, lo femenino se rebela ahora contra la falta de energía de lo masculino porque al dejar de estar sometida por el hombre (alienada), la mujer también deja de disfrutar de sus privilegios como víctima del sistema al que había estado sometida, y que hacía de la feminidad “una construcción basada en el deseo masculino” (ibíd.: 276). La femineidad era una ficción masculina, entendido el término en su acepción de “dar forma”, “modelar”, y si esto es así, la mujer se ha quedado sin una retórica que la significaba ante los ojos del varón y que ahora dificulta el diálogo erótico porque, como ocurre con la máscara, según lo explica Gil Calvo (2006: 39-40), la prótesis sirve también para definir lo que está oculto tras ella.

La mujer no acepta ser reducida a la función materna, pero el hombre tampoco a la paterna, y se aparta también (voluntaria o involuntariamente) de su estereotipo ya desacreditado. La heterosexualidad está en crisis, además, porque ha perdido intensidad en la antigua oposición hacia la subcultura homosexual, propiciando que la homosexualidad se normalice y camine progresivamente hacia la institucionalización; véase *Letra muerta* de Millás, que muestra cómo la homosexualidad es una manera de permanecer en una institución bendecida por una madre castradora.

Más allá de la bipolaridad heterosexual, que se mantiene por su oposición a lo homosexual, la *queer theory* propone un arco iris incatalogable de tendencias proteicas

tanto en el sexo como en la cultura en general que, curiosamente, contrasta con la tendencia igualadora de la globalización. La identidad, según Verdú, pasa a experimentarse como un conjunto de roles, aunque, paradójicamente, se aspire a ser único e inalienable en torno a un núcleo duro en el que debería estar ubicado el Yo (Verdú, 2009: 201-203). La inflación del Yo pasa a ser un problema cuando la identidad está en una crisis permanente, porque la autoridad paterna (la palabra del padre) ya no basta para obtener la identidad, y tampoco Dios o el compromiso político pueden evitar ya el desamparo. Así las cosas, un reducto de lo masculino puro se localiza en la violencia terrorista de las interpretaciones religiosas integristas, aferrándose a la muerte como verdad incuestionable, y generando una amenaza que revaloriza la vida de quien la padece: “vivir con miedo, inciertamente, es de carácter posmoderno, y cuanto más amenaza se sienta mayor sensación de vida se recibe” (ibíd.: 255) De esta manera, el terrorismo es lo opuesto al mercado, porque imposibilita cualquier intercambio, pero es aliado de la necesidad de ficción del último capitalismo. Millás bosqueja una visión del mundo paralela (aunque despojada de connotaciones religiosas y/ apocalípticas) a esta descrita por Verdú, en *Visión del ahogado*, *El jardín vacío* o *Letra muerta*; en estos relatos, el terror (infantiloide, rencoroso, inútil) es la única opción que pueden permitirse unos personajes masculinos incapaces de interiorizar la función paterna (en ocasiones patriarcal) que tratan de dinamitar en unas instituciones que la representan.

En *Aquiles y el gineceo* (2007), Javier Gomá acota el espacio que media entre el monstruo y el héroe, quien, tras su muerte, será sacralizado por la sociedad patriarcal. Este espacio es el lugar de lo político; ahí el adolescente anteriormente instalado en un estadio estético de monótona “autodivinización”, aprende a ser mortal renunciando a las ventajas de la seguridad y de la permanencia en un útero atemporal fabricado a su medida. De la misma manera que el Aquiles andrógino abandona el gineceo donde,

disfrazado de mujer, vive protegido y ajeno al mundo y decide ir a Troya para morir y convertirse en héroe, así el hombre deberá hallar también en la mortalidad su único destino. La experiencia de la mortalidad es política, más allá del hecho de la aceptación de la muerte como acontecimiento privado. En la polis, “teatro de la finitud”, es donde se deberá comprender que la mortalidad es un anticipo moral de la muerte, porque el joven deberá comportarse como un héroe, emulando la generosidad de Aquiles, y renunciar libremente a su divinidad estética para alcanzar un estadio superior en la configuración de la subjetividad. El Yo debe ser fin en sí mismo y no medio, aunque “en cierto momento acepta por convicción convertirse en mera fuerza de trabajo, resorte –o medio- de una generalidad política superior” (ibíd.: 123).

Pero aunque ser mortal sea el destino del hombre, aceptar ese destino requiere una decisión, la de renunciar a sí para poder acceder a los otros, porque la condición de ciudadano no la provee la biología sino que es una elección de la voluntad, quizá la más trascendental de las decisiones del hombre. Permanecer en el estadio anterior al político aboca a la indolencia, al tedio y al aburrimiento continuado del diletante que termina por anhelar una incierta plenitud de lo general. En ese anhelo de plenitud están instalados muchos personajes masculinos de la narrativa de Landero, que cumplimentan en la fantasía los logros que les niega la realidad, siempre cicatera con quienes permanecen en ese “estadio anterior al político” a causa de una deficiente socialización primaria (Berger y Luckmann, 2006: 162 y ss.). Estos caracteres viven ensombrecidos por una figura paterna incapaz de delimitar los contornos de su deseo y que no los reconoce como semejantes a él, y esa dificultad para identificarse con una figura poderosa, en algunos casos los lleva a dejarse arrastrar por las necesidades ajenas porque no reconocen las propias (*El mágico aprendiz, Juegos de la edad tardía*), y en otros a consumirse en un rencor acendrado (*Hoy Júpiter*), rencor que en las primeras

novelas de Millás se actualiza en absurdas acciones terroristas, que también denotan una inmensa falla en la primera etapa de la socialización.

El amor es, a juicio de Gomá Lanzón (2007: 52-53), la primera muestra de descentramiento del Yo y una vía de acceso a lo político, entendido como encuentro con el prójimo; el eros pasional introduce al individuo en la esfera de la experiencia y le despierta un “desesperado apetito de finitud” para poder acceder a la posibilidad de ver limitados los deseos propios por los de los otros ciudadanos de la polis y convertirse en un hombre absolutamente virtuoso. En la narrativa de Landero existe ese anhelo de expansión del Yo hacia un tú, aunque tan idealizado, que el encuentro con lo femenino fracasa siempre. En Millás el tú suele ser una especie de avatar del Yo, o un espejo en el que este se mira. Por fin, en *Llámame Brooklyn*, hay un tú diferenciado del Yo que lo contempla, y eso es así porque, paradójicamente, se produce una renuncia a su influjo morboso: la renuncia a la erótica aparta al protagonista de la muerte, asociada a la mujer.

En la polis es donde el hombre accede a la experiencia del paso del tiempo, de la caducidad de las cosas humanas y de la finitud del propio Yo; la experiencia, para Gomá, es la “resistencia de la realidad a toda posibilidad que aspira a hacerse actual” (ibíd.:56). La permanencia en el estadio estético, lejos de la experiencia, instala al joven en una falsa plenitud del Yo, porque está escindido sin tener conciencia de ello, al no haberse enfrentado a un tú que lo cuestiona, así que solo puede mirarse en su propio reflejo. Para el eterno adolescente que vive en el estadio estético, como Aquiles refugiado en su gineceo, el mundo posible es siempre más satisfactorio que el mundo real, porque le permite aspirar a ser todas las cosas al mismo tiempo, mientras que la obligación de elegir impone un límite necesario a todo lo que es imposible de actualizar, por lo que toda realización es, en cierto modo, una degradación, una caída en lo fáctico

que se experimenta como pérdida en el Yo. Esta pérdida es imprescindible para evitar que el niño-dios, que no puede abandonar el estadio estético, llegue a un embotamiento producido por el exceso de conciencia contemplativo que coarta la espontaneidad del sujeto y conduce al extrañamiento de sí mismo, incluso de su propio cuerpo. Tal como se podrá comprobar en el análisis de la narrativa de Millás, esta inflación de la conciencia que permanece más tiempo del adecuado medida por el esteticismo adolescente, crea sujetos que se contemplan a sí mismos mientras su identidad se disuelve en un mar de posibilidades. Si esto es así, la narrativa de Millás tematiza la imposibilidad de la existencia del héroe por su permanencia en ese “estadio estético”, y la de Landero, por la misma razón, propone un héroe bufo de pretensiones desmedidas y ajenas, a menudo, a sus propios intereses. Sin embargo, el héroe de Lago lo es porque consigue renunciar al infierno (estetizante y morboso) en el que vivía su mentor, negándose a mirarse en el espejo que le ofrece, deformado por su instinto de muerte.

Gomá Lanzón entiende que la herencia romántica de exaltación de la subjetividad y la concepción de la sociedad como lugar de la corrupción de la virtud, ayudan al mantenimiento del estadio estético en el adulto inexperto, lo cual le impide integrarse como ciudadano en la sociedad, en donde se percibe como un número más, a la vez que le niega el refugio en sí mismo, porque ya tiene interiorizado el reproche social a su estéril aislamiento. Además, la transgresión moral está ahora aceptada por el sistema y, en muchos casos, elevada al rango de institución pública (ibíd.: 223), como demuestra la *deconstrucción* a la que se somete la institución religiosa en *Letra muerta*, porque allí lo prohibido (la homosexualidad) se aloja en el mismo lugar en el que se condena, y allí se acoge también al transgresor cínico para que consiga adeptos de su misma calaña para la causa religiosa, con lo cual se garantiza la continuidad del circuito del deseo.

Examinados ya algunos de los efectos de la representación con las máscaras de patriarca y de héroe, conviene ahora examinar las características del monstruo, la historia de su configuración como producto perverso de la sombra, y algunas de sus diferentes manifestaciones, y para ello es necesario definir en primer lugar la perversión, la característica que define al monstruo, como un apartamiento del ser del orden de la naturaleza. En ello tiene mucho que ver el discurso que justifica u oculta tal apartamiento, porque el perverso “no hace sino imitar el mundo natural del que se ha extirpado [el discurso] con el fin de parodiarlo mejor. Tal es la razón de que el discurso perverso se apoye siempre en un maniqueísmo que parece excluir la parte de sombra a la que no obstante debe su existencia” (Roudinesco, 2009: 14).

La perversión es propia de la especie humana, los animales están excluidos de ella, por lo tanto supone la existencia previa del lenguaje, que habilita prohibiciones que hacen deseable lo perverso, porque es prometedora de un goce ilimitado. La perversión es uno de los límites dentro de los cuales se configuran las culturas. Los que se definen como perversos son los que, en realidad, actúan las perversiones que las convenciones culturales no toleran. Exhiben el lado oscuro de la especie humana.

La perversión es un pilar que sostiene la estructura de la sociedad burguesa del siglo XIX, porque fue entonces cuando se fijaron nuevas reglas para el uso de los placeres. La moral burguesa está modelada por la ciencia, ya no por la religión; ya no se habla de perversión, sino de perversiones. Se trataba de describir con exactitud el vicio para poder marginarlo mejor, definiendo la perversión en términos de elección de objeto de goce. El perverso ya no será aquel que desafía el orden de la naturaleza, como Sade, en la centuria anterior o los flagelantes de la Edad Media, sino aquél que muestra la huella de la bestia sin civilizar. El homosexual y el onanista fueron contemplados como

los más peligrosos de los perversos, y la también la histérica, porque todos ellos pretendían escapar de las leyes de la procreación.

Según Roudinesco, en la actualidad el discurso psiquiátrico proporciona a la sociedad la moral que necesita, al igual que en el XIX, pero al contrario de lo que ocurría entonces, la psiquiatría pretende negar la existencia de la perversión no nombrándola, discurso al que se acogen algunas teorías (la *queer theory*, por ejemplo), que pretenden borrar las fronteras entre los géneros y/o entre la ley y la perversión, transformando la sexualidad humana “en una erótica domesticada de la que se ha evacuado toda referencia al amor al odio” (ibíd., 242), referencia troncal dentro del constructo freudiano. El creador del psicoanálisis compartía con Sade la idea de que el hombre se caracteriza no tanto por la aspiración al bien como por el goce con el mal (la pulsión de muerte), pero confiaba en la cultura como medio para apartar al hombre de su pulsión de muerte sublimándola en logros beneficiosos para la humanidad. Definió la perversión como el resultado de la negación de la castración con permanencia en la sexualidad infantil (Freud, 1981: 1193-1194), por eso la disposición perversa se ha de entender como una etapa de obligado tránsito hacia la normalidad, tras haber integrado los límites de la ley. Aunque en capítulos posteriores se explicarán detalladamente los motivos que dificultan la integración de la ley por parte de los hijos dentro de los sistemas familiares representados en la narrativa de Millás, es oportuno señalar ahora que esta dificultad está motivada por la apropiación de la ley por parte de la madre, dejando al padre sin función. Los grados de perversión que conlleva esta usurpación varían en un rango que abarca desde el crimen, en *El desorden de tu nombre*, hasta una homosexualidad que evita el incesto, en *Letra muerta*. En cualquier caso, la narrativa de Millás demuestra claramente la afirmación freudiana de que el hombre no nace

perverso, sino que se hace en contacto con el sistema familiar y social que lo enmarca, y ello puede considerarse como un universal antropológico.

2.2. ANTROPOLOGÍA CULTURAL.

2.2.1. EL IMAGINARIO CULTURAL DE LA MASCULINIDAD.

La masculinidad en el hombre contemporáneo ya no es una necesidad, sino contingencia que se implanta o se reafirma por su interacción con el medio familiar y social, en procesos socializadores descritos por Berger y Luckmann (2006: 162 y ss.) y analizados en páginas anteriores. La socialización primaria, relativa a la familia, y la secundaria, complementaria a ésta, filtran en el individuo esquemas institucionales, roles, sedimentos de la tradición y construcciones simbólicas que decantarán su masculinidad. Así, los hombres de las novelas de Landero se definen por una masculinidad antitética y excluyente, basada en relaciones de poder, que separa con una línea clara el éxito del fracaso. La aspiración a un ideal que no puede ser claramente descrito ni siquiera por quien lo exige a sus sometidos, genera en ellos una amarga frustración, o una huida hacia delante para no encarar el fracaso. Como ya se ha dicho, los personajes masculinos de la narrativa de Millás están dominados, con significativa frecuencia, por sus madres; se trata de una masculinidad feminizada por el estrangulamiento al que la omnipresencia materna somete al hijo. Por fin, en el caso de la novela de Lago, hay una voluntaria renuncia a lo femenino como vía de permanencia en el instinto de muerte, y una reafirmación de la identidad después de haber bajado a infiernos propios y ajenos. Así pues, en la representación de la masculinidad contemporánea que se analiza en este estudio, confluyen la crisis del patriarcado tematizada en la narrativa de Landero, la feminización posmoderna de Millás y la superación del relativismo y la anomia de dicha visión del mundo en *Llámame Brooklyn*. Conviene preguntarse ahora cómo llegó a configurarse el estereotipo con el

que se confrontan estas tres manifestaciones, cuál era el canon de masculinidad operativo hasta que se desencadenó la crisis del sistema patriarcal en las sociedades del capitalismo avanzado.

Los cambios que han sufrido los códigos de masculinidad a lo largo de la historia ponen de manifiesto su acción en el modelado del género, entendido este como máscara que oculta y a la vez demuestra quién es su portador (Gil Calvo, 2006: 29). Hasta los tiempos de la posmodernidad, los hombres para demostrar que lo eran, tuvieron que competir con otros hombres o convertirse en padres de familia. La violencia real y simbólica ejercida contra sus iguales y sus subordinados (mujeres, niños, esclavos, poblaciones colonizadas) aseguraba el mantenimiento del estatus de dominación masculina pero también contribuyó a su caída (Rose, 2012: 164).

George L. Mosse se propone construir una historia de la moderna masculinidad a través de su imagen pública en *La imagen del hombre moderno* (2000), para ello define la imagen de la masculinidad como “la forma en la que los hombres confirman lo que piensan que es su virilidad” (ibíd.: 7). Esta forma está condicionada por un estereotipo originado en el afán taxonómico de las ciencias de los siglos XVIII y XIX, que asignaba al hombre todos los atributos del grupo al que pertenecía y lo obligaba a amoldarse a una masculinidad ideal, que reflejaba siempre los valores tradicionales de la sociedad y limitaba las variaciones individuales.

Antes del nacimiento de la sociedad burguesa no existía un estereotipo masculino. En la nueva sociedad, el ideal moderno de belleza masculina fue descrito por autores como Wilhelm von Humboldt o Winckelmann, y se trataba de una manifestación del nuevo interés por la belleza de la burguesía. Winckelmann presentó a finales del siglo XVIII un paradigma de belleza masculina basado en la juventud, armonía, virilidad, proporción y autocontrol del atleta griego, que fue retomado en la

centuria siguiente, porque simbolizaba todas las virtudes de contención, rectitud, equilibrio y fuerza que la sociedad burguesa atesoraba como propias.

La difusión de la gimnasia también contribuyó a perfeccionar este estereotipo de belleza que se consideraba requisito previo para una moral íntegra, y poco a poco se fue asociando a la disciplina militar; la salud y la buena formación de los reclutas se consideraban garantía de virilidad combativa en una época en la que el ideal masculino se asimiló al ideal nacionalista. Al mismo tiempo, los juegos de equipo, sobre todo en Inglaterra, adaptaban el ideal caballeresco a los nuevos tiempos, a la vez que servían como un entrenamiento para la virilidad. Pero el entrenamiento físico, aunque importante, no se consideraba suficiente para definir una masculinidad completa, y se vio la necesidad de entrenar también la voluntad siguiendo la doctrina evangélica o protestante sobre el control sobre las pasiones, la moderación y la pureza, porque conducían hacia el heroísmo, la muerte y el sacrificio: “la masculinidad era la imagen que a la sociedad le gustaba tener de sí misma, pero también [...] simbolizaba el universo moral de la clase media con su interés por la castidad, la honestidad y el autocontrol” (ibíd.: 96). La representación de la masculinidad en la narrativa de Landero responde, *mutatis mutandis*, a estos parámetros, pero los personajes que aspiran a una virilidad de dimensiones idénticas a esas terminan fracasando, puesto que sus aspiraciones no les pertenecen, sino que son el eco del deseo del padre, que ha fracasado previamente y quiere ver cómo el hijo lo redime. En cualquier caso, el comportamiento de estos personajes deja claro que la enajenación y la paranoia son los resultados más probables de la pretensión de correspondencia unívoca entre ideal y deseo.

Al quedar definidas de manera rígida las características de la masculinidad ideal, también se definían las de su opuesto, y quienes no encajaban en el patrón establecido pasaron a ser los enemigos de la sociedad: gitanos, vagabundos, judíos, locos y

desviados sexuales fueron sistemáticamente excluidos a medida que la sociedad burguesa se definía y se estructuraba con mayor claridad con ayuda de la ciencia médica. La medicina contribuyó a fortalecer la antítesis entre la masculinidad normativa y su contrario, identificando salud con masculinidad, por eso los excesos de nerviosismo, la masturbación, la homosexualidad o la incontinencia venérea quedaban apartadas del canon de belleza masculina, como quedan los héroes imposibles de la narrativa de Landero, por esos “excesos de nerviosismo” que son el resultado del sobreesfuerzo al que someten a su imaginación, donde son necesariamente grandes, para compensar las inmensas dimensiones de un fracaso que no pueden encajar en la realidad; obsérvese el caso de Gregorio y su alter ego Faroni en *Juegos de la edad tardía* como ejemplo *ad contrariis* del ideal burgués de hombría.

La Primera Guerra Mundial unió definitivamente el nacionalismo con la masculinidad. La guerra se consideraba fuente de liberación, instrumento para hacerse hombre mediante la camaradería de las trincheras. Incluso los socialistas fueron incorporando el modelo normativo de hombre y el correspondiente de mujer garantizadora de paz y prosperidad doméstica para el varón porque, tanto para el bolchevique como para el burgués, la masculinidad era el símbolo de la fuerza que debía guiar a la sociedad moderna.

Tras la primera gran guerra, el estereotipo de masculinidad fue decididamente institucionalizado con ayuda de la educación, del ejército y de una gran variedad de asociaciones sociales y políticas (*Boy Scouts*, YMCA, Ejército de Salvación, clubs, hermandades). En ningún caso fue cuestionado ni siquiera por las minorías que podrían haberlo hecho (homosexuales, judíos), precisamente porque deseaban integrarse en la sociedad. Las que sí parecían amenazadoras para el estereotipo eran las nuevas mujeres

emancipadas, puesto que parecían asexuadas, poco hogareñas y poco maternales, lo cual las apartaba de su función de objeto de deseo masculino.

El estereotipo de masculinidad ya institucionalizado en la sociedad occidental llega a su cumbre en los regímenes fascistas. El cuerpo masculino perfecto representado en su desnudez pasa a convertirse en símbolo del nacionalsocialismo porque, como pertenece tanto a su dueño como a su pueblo, debe estar en el mejor estado posible y dispuesto para el sacrificio por la nación. El individuo debe anularse en favor de la masa en un régimen que desconfiaba de cualquier muestra de individualismo, puesto que se proponía crear una sociedad (racista) de hombres perfectos.

La erosión del estereotipo masculino en el mundo occidental se debe tanto a las conquistas femeninas como al hastío de los propios varones en contacto con las nuevas formas de expresión y de relación juveniles cuestionadoras de estereotipos. El *rock and roll* y su área de influencia cambió la expresión de la masculinidad fomentando la expresión corporal desenfrenada, estimulando el redescubrimiento del cuerpo sin servidumbres a la respetabilidad social, y permitiendo una nueva representación de la masculinidad más cercana al andrógino, sin tener en cuenta la orientación sexual del individuo. El andrógino quedaba liberado así de su reputación monstruosa y era reivindicado también por las feministas radicales, aunque con la intención de dinamitar las barreras del género. En el capitalismo tardío, la masculinidad estereotipada sobrevive en algunas tribus urbanas o en ciertas manifestaciones de la homosexualidad *hipermasculina*. Esta situación demuestra la pérdida de homogeneidad del canon tradicional y sus dificultades para sobrevivir a la caída del patriarcado:

En el pasado se había marcado un cierto estándar, y determinadas pruebas habían hecho más fácil determinar si uno era un hombre de verdad: el duelo, el coraje en la guerra y, de forma más general, la posesión de fuerza de voluntad, así como las virtudes masculinas de “serena fortaleza” y de una postura moral aceptable. La apariencia y el porte adecuado habían proporcionado la prueba de la verdadera

masculinidad: la correspondencia entre la apariencia física y la cualidad del alma constituye la esencia de cualquier estereotipo. Ahora los contornos del estereotipo masculino se estaban difuminando, aun a pesar del que el propio ideal pudiera hallarse todavía presente (ibíd.: 223).

La masculinidad patriarcal continúa teniendo vigencia porque “en un momento de cambio social rápido ofrece a los varones una posibilidad de autoaceptación y de socialización que continúa siendo importante” (Valcuende del Río y Blanco López, 2003: 122), debido a que, en el sistema patriarcal, se es hombre al reproducir un modelo legitimado por una naturaleza inmutable que dirige la vida de los humanos en función de sus marcas corporales; sexo y género son equivalentes en su ideal:

La masculinidad dominante es un modelo ideal y por tanto inalcanzable. Un modelo que debe ser interiorizado a nivel individual y que debe ser preservado a nivel colectivo para impedir que los nacidos para mantener la familia, ocupar el poder político y social no se olviden de que estas funciones están inscritas en sus genitales. El varón, en este sentido, debe superar constantemente toda una serie de pruebas donde se pone de manifiesto que la masculinidad debe reafirmarse constantemente y en cualquier contexto (ibíd.: 14).

A nuestro parecer, aspirar al cumplimiento de las exigencias de la masculinidad patriarcal evita la angustia de la falta de modelos, en una sociedad en la que muchos discursos post patriarcales demuestran que el sexo no determina el género, que este es una construcción cultural que se modifica según el modelo de masculinidad y de feminidad del momento. Las tipologías de la masculinidad no son la realidad de lo masculino, sino su representación, sometida a las coordenadas culturales del momento. De esta forma, los hombres y la representación de su masculinidad se convierten en objeto de estudio, como demuestra el análisis de la representación de la masculinidad que estamos llevando a cabo.

2. 2.2. LAS ESTRUCTURAS ANTROPOLÓGICAS DEL IMAGINARIO.

En el pensamiento occidental de filiación aristotélico-cartesiana, la imaginación, y cualquier fenómeno que delatase la ausencia de la razón, ha sido considerado siempre como sospechoso, y por eso se intentó incluirlo dentro de los fenómenos de la conciencia, por muy alterada o debilitada que ésta estuviese. Por el contrario, en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2005), Gilbert Durand se resiste a una clasificación racional de los símbolos de la imaginación. Entiende que, a diferencia de la percepción, la imagen es conciencia inmediata del objeto, ajena a la memoria; es más, la imaginación deforma los objetos de la percepción porque siempre es metafórica. El signo constituido por la imaginación siempre está motivado; no es arbitrario, como el signo verbal.

Partiendo de los trabajos de Bachelard, y alejándose de las tesis del psicoanálisis, que considera el imaginario como el resultado de un conflicto entre las pulsiones y su represión, Durand considera a la imaginación como una liberación, no tanto por la libido que oculta como por la excelencia creadora que revela (ibíd.: 42). De esta forma, no hay que esperar una exacta correspondencia entre la estructura dominante de la personalidad y las representaciones y su contenido imaginario, puesto que éstas pueden desmentirla categóricamente.

El sentido de la fantasía es el de *eufemizar* la angustia de la existencia humana por el paso del tiempo; la fantasía delata un poder de mejoramiento del mundo por parte del hombre, para lo cual somete el tiempo al espacio; éste es forma apriorística que permite la función fantástica, porque el proceso de simbolización es un proceso espacial, ajeno al tiempo. Durand parte del presupuesto de que la elaboración simbólica en el hombre siempre es una reacción a las necesidades del medio. Lo que él define

como “trayecto antropológico” es un constante intercambio en el nivel del imaginario entre la necesidad subjetiva y las exigencias de la realidad (ibíd.:45). Los productos de la imaginación (los símbolos) se explican por la experiencia anterior del sujeto en relación con el mundo; así, cada niño aporta al nacer estructuras mentales bosquejadas, delatorias de los medios que la cultura dispone para representar la realidad.

Para delimitar los espacios de estos trayectos antropológicos que constituyen los símbolos, Durand diseña un método de convergencia de vastas constelaciones de imágenes estructuradas por un cierto isomorfismo de los símbolos constituyentes. Aprovechando el estudio de los especialistas del aparato nervioso y del cerebro del recién nacido, propone una primera clasificación en “gestos dominantes”, que aluden a la posición física de los humanos, a su nutrición, y a sus impulsos sexuales. Durand defiende “una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas” (ibíd.: 54). Cada uno de estos gestos reclama una materia peculiar y una técnica. El primer gesto (la dominante postural) se relaciona con la figura del padre, con lo luminoso, y con técnicas de separación, cuyos símbolos son las armas. El segundo gesto, la dominante digestiva, ligado al descenso digestivo, se relaciona con lo maternal, con lo profundo, con el agua y las tierras profundas, las copas y los cofres como utensilios continentes con contenidos de bebida o alimento. El tercer gesto, la dominante cíclica (el gesto rítmico cuyo modelo es la sexualidad), se proyecta sobre los ritmos de las estaciones y sus herramientas asociadas por dinámicas de frotamiento alusivas al acto sexual son, por ejemplo, la rueda o el torno. Este intento de clasificación concordaría con una clasificación tecnológica tripartita que diferenciaría entre herramientas *percutentes*, continentes, y relacionadas con la rueda. En este mismo orden de cosas, la historia de la civilización occidental podría explicarse por la perfecta adecuación entre las necesidades vitales y psicológicas del individuo y los

requerimientos sociales, una de cuyas manifestaciones podría ser, por ejemplo, la clásica tripartición entre poder ejecutivo, legislativo y judicial.

Este esquema tripartito de gestos dominantes basado en conocimientos de la reflexología, de la tecnología y de la sociología, va a coexistir en este estudio de Durand con una bipartición entre dos regímenes: el diurno y el nocturno, entre otras razones porque esta tripartición está reducida en el psicoanálisis clásico a una bipartición que agrupa las pulsiones digestivas y las sexuales (ibíd.: 60). Estos dos regímenes determinan tres clases de estructuras: las *esquizomorfas*, en el régimen diurno, y las místicas y sintéticas en el nocturno. Las primeras aluden a dinámicas analíticas de separación, y las dos restantes a tendencias de integración.

El régimen diurno de la imagen (ibíd.: 67 y ss.) que caracteriza buena parte de la narrativa de Luis Landero, según se verá con más detalle en páginas posteriores, se relacionaría con la dominante postural, la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero, los rituales de la elevación y la purificación. Estaría integrado por estructuras *esquizomorfas* de separación, geometría, autismo y antítesis, principios de exclusión, contradicción e identidad, esquemas verbales relacionados con la actividad de “distinguir” (separar en oposición a mezclar, subir en oposición a caerse). Dentro de este régimen aparece una subdivisión relacionada con la manera de organizarse el imaginario en la cultura para hacer frente a la angustia provocada por el paso del tiempo, tan presente en la figura del padre en *Hoy Júpiter*, de Landero; esta subdivisión distinguiría símbolos “teriomorfos” que figuran diversos matices de lo animado (el caballo, el toro, el león, el lobo...), “nictomorfos”, originados en el miedo infantil a la oscuridad (las tinieblas, el agua oscura, la luna...) y “catamorfos”, de la caída como pérdida de la postura eréctil (la boca, el vientre y la manducación, relacionadas estrechamente con la sexualidad y sus orificios). Frente a ésta, surge otra

constelación de símbolos dentro del régimen diurno, que pretende minimizar los peligros de la existencia, precisamente por el solo hecho de figurarlos. Los símbolos ascensionales (constantes en todas las novelas de Landero que muestran el radical desencuentro entre padre e hijo), son esquemas constituidos sobre la *verticalización*, puesto que es la dominante a la que se subordina la visión humana, y se relacionan con representaciones de la verticalidad, de la ascensión, de la elevación (la montaña, el ala, el cetro como metonimia del poder venido del cielo). Se trata de símbolos marcados por la preocupación de la reconquista de una potencia perdida. Por otra parte, los símbolos espectaculares, relacionados con la luz, mantienen una relación *isomórfica* con lo celestial, en la mayoría de las religiones, valga como ejemplo de ello el sol. Finalmente, los símbolos *diairéticos*, alusivos a la separación que purifica (espada, antorcha, agua, aire lustral), servirán para distinguir las tinieblas de la luz y, para el caso que nos ocupa, son relativos a la función del padre en algunas novelas de Millás, por ejemplo, en *El mundo*, *autoficción* que identifica el utensilio de escritura del protagonista con el bisturí inventado por el padre, puesto que los dos separan a la vez que cauterizan.

Desde una perspectiva cercana a la de la antropología cultural en la que está inscrito este trabajo de Gilbert Durand, Bruckner y Finkielkraut (1988) defienden que el binarismo del régimen de representación en el que lo masculino se reconoce, necesita mantener la prevalencia de lo vertical, por eso lo masculino se afirma a condición de negar lo femenino. El modo de gozar vertical lo impone el goce del pene. Este régimen del goce racionaliza las formas del placer porque considera los órganos como máquinas dispuestas para rendir. De esta manera, lo femenino se construye a la medida de estas necesidades, lo cual explica que “la mujer no exista allí donde está representada, que sólo es convocada en la imagería masculina a título de actriz sin posibilidad de cambiar ni una coma del texto” (Bruckner y Finkielkraut, 1988: 9).

Después de que hayan caído las máscaras de potentado o de padre, que identificaban el poder patriarcal, se adoptan otras que muestran una erótica feminizada que resulta tan castrante como la del anterior régimen, porque es igual de exigente al demandar eficacia eréctil y eyaculatoria cuando antes se demandaba honor, coraje y violencia. La mujer es esclava de un esclavo sometido a un nuevo código de la virilidad. Se trata de una exigencia de un gran Otro lacaniano que pide la actualización imposible de un ideal del Yo (Lacan, 2006 I: 197 y ss.), de esta forma aparece una histeria masculina tan opresora como la femenina, centrada en la operatividad de lo genital, ya que “cuanto más se pierde el sexo como diferencia más se impone lo genital como referencia, más se destierra el cuerpo como profusión (Bruckner y Finkielkraut, 1988: 10). El orgasmo es la nueva obligación en la que el hombre pretende gozar de la mujer y termina gozando de sus propios órganos en función de su precariedad, puesto que el goce masculino es breve y limitado, frente al femenino, intenso y extenso. Esta es la vara de medir de una sexualidad de la escasez perjudicial para los propios hombres, puesto que, en el fondo, la fantasía del hombre es el gozo incondicional, extenso y holístico que le supone a la mujer; ya veremos más adelante cómo en la narrativa de Millás (en concreto, en *Volver a casa*) aparece este deseo de internarse en un goce femenino ilimitado que acerca al sujeto a su disolución.

Según Bruckner y Finkielkraut, este nuevo hombre cautivo anhela lo que teme, y por eso tiene que reducir el placer que le supone a la mujer, acotarlo, dominarlo. De alguna manera, esta reducción se consigue con el desahogo espermático que sirve para dar valor al intercambio sexual, porque a partir de ese momento aparece configurada una narración con un principio y un desarrollo, en la que el hombre tiene que fingir que ignora su decepcionante final (ibíd.: 40). La paradoja aquí está en que goza para desilusionarse, y acaba convirtiendo esta decepción en el único móvil de su goce. Ese

circuito de renovación del deseo de tendencia vertical (reproduce las cimas y los abismos de los dientes de sierra) es propio del régimen diurno del imaginario, a nuestro parecer.

Durand asegura que la representación que se acoge exclusivamente al régimen diurno de las imágenes (esencialmente polémico y maniqueo), “desemboca o en una vacuidad absoluta, una total catarofilia de tipo nirvánico, o en una tensión polémica y una constante vigilancia de sí cansadora para la atención” (Durand, 2006: 199), lo cual se puede comprobar en los desarreglos mentales de los personajes masculinos de *Juegos de la edad tardía*, *Caballeros de fortuna* y, sobre todo, en los de *Hoy Júpiter*. En el análisis de la narrativa de Luis Landero se comprobará cómo la redundancia del régimen diurno del imaginario aloja a los protagonistas masculinos en un platonismo que no tolera ningún tipo de matización que los aparte del ideal, de un ideal del Yo construido sobre aquello a lo que la figura paterna aspiró y nunca consiguió. Sin embargo, en *Llámame Brooklyn*, de Eduardo Lago, la conciencia del límite y su ejercicio permiten recuperar una masculinidad puesta en entredicho por el mismo principio *tanático* que aniquiló al padre postizo de quien se heredó.

El régimen nocturno del imaginario (ibíd.: 197 y ss.) estará siempre bajo el signo de la conversión y del eufemismo; el anterior régimen de la antítesis se reemplaza ahora por el de la conciliación y de la erótica, que somete al ser a los vaivenes de la pulsión, y también lo empuja hacia el deseo de eternidad, y es que el régimen nocturno tiñe de deseo el propio destino, debilitando así la amenaza del tiempo. De esta manera, Cronos y Tánatos se conjugan en Eros:

Frente a las caras del tiempo se dibuja otra actitud imaginativa, consistente en captar las fuerzas visuales del devenir, en exorcizar los ídolos mortíferos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar a la ineluctable movilidad del tiempo, finalmente, las tranquilizadoras figuras de constantes, de ciclos que en el propio seno del devenir parecen realizar un designio eterno. El antídoto del tiempo no

será ya buscado en el nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias, sino en la tranquilizadora y cálida intimidad de la sustancia o de las constantes rítmicas que escanden fenómenos y accidentes (ibíd.: 199).

El régimen nocturno de la imagen comprende tres grandes constelaciones simbólicas: los símbolos de la inversión y los de la intimidad, con lo que Durand denomina “estructuras místicas del imaginario”, resumen los dos grupos anteriores; el tercer grupo lo constituyen los símbolos cíclicos, con sus correspondientes estructuras, denominadas “sintéticas”. Los símbolos de la inversión se denominan así, porque permiten una transformación de los valores diurnos que va desde la *eufemización* hasta la antífrasis (el pulgarcito como inversión del gigante solar, el pez como inversión del pájaro, la noche benefactora como inversión de las tinieblas). En cuanto a los símbolos de la intimidad, la tumba, la cuna, la crisálida, la isla, la caverna, el mandala, la barca, la choza, el huevo... son muestras de la tendencia humana hacia el retorno a la madre y de su necesidad de encontrar eufemismos para la muerte.

Las cuatro estructuras místicas del imaginario son epítome de los símbolos de la inversión y de la intimidad; el redoblamiento es una muestra del rechazo “nocturno” a abandonar lo familiar y la comodidad, la viscosidad (la escasez de disociaciones) es el extremo opuesto a la antítesis propia del régimen diurno: la sensorialidad exacerbada se opone al afán diurno de esquematizar y abstraer y, por fin, la fijación en el detalle (y la conversión en miniatura) se opone al gigantismo del régimen diurno.

Los símbolos cíclicos, relacionados con la medida y el dominio del tiempo, ya sea por repetición, ya por avance, tratan de domesticar el devenir; sirvan como ejemplos la luna (promesa de eterno retorno), o el Hijo (repetición de los padres en el tiempo). Los esquemas de movimiento rítmico, afines a la sexualidad, integran símbolos tales como la cruz (unión de los contrarios y símbolo de la totalidad del mundo), el fuego (relacionado con el frotamiento), el árbol (productor de la madera que se ha de frotar y

símbolo integrador de todo lo viviente), o la música (organización rítmica del tiempo). Estos símbolos cíclicos se conforman en estructuras sintéticas de armonización de los contrarios, de dialéctica y contraste, de ordenación histórica y de predicción del porvenir. El mito integra en isotopías (que son, por eso, síntomas de la estructura mítica) todas estas dinámicas de creación y repetición que tratan de *eufemizar* la angustia ante el transcurso del tiempo.

Para el asunto que interesa a este estudio es relevante este intento de estructuración del imaginario, puesto que permite comprobar la redundancia de imágenes del régimen diurno en la narrativa de Luis Landero. Esta redundancia ejemplifica lo que Durand define como “exceso de tensión polémica”, e impide el acceso del imaginario femenino nocturno que podría conciliar la tensión vertical diurna. Frente a ello, observamos cómo en el imaginario de la narrativa de Millás, muy a menudo lo masculino aparece secuestrado por el imaginario femenino. Sirvan para demostrarlo algunos ejemplos, tales como los esquemas de redoblamiento y *gulliverización* presentes en *Lo que sé de los hombrecillos*, donde “se opera la inversión de los valores solares simbolizados por la virilidad y el gigantismo” (ibíd.: 218), junto con los símbolos nocturnos de la intimidad relativos a la casa, “doble microcósmico del cuerpo material como del corpus mental” (ibíd.: 251) en *Laura y Julio*. Además conviene reseñar la presencia del símbolo del Hijo, en su papel ambiguo de mediador y de partícipe de la esencia divina y humana, masculina y femenina, en *Letra muerta*, o la relevancia apriorística de lo espacial para la labor *eufemizadora*, organizadora del mito, en *El mundo*. Todas estas muestras de procedimientos relacionados con el régimen nocturno del imaginario, unidas a la desestabilización de los referentes en los signos, constante en la narrativa más claramente posmoderna de Millás feminizan, por poco que sea, a sus protagonistas masculinos.

Ahogados por la presencia de una madre anuladora, y confundidos en un universo de ontología difusa, los personajes masculinos de Millás tienen dificultades para dejar de ser únicamente hijos, y percibir (y reproducir) la impronta paterna, lo cual merma su masculinidad, entendida como conciencia del límite y libertad para definirlo. Por el contrario, el límite impuesto por un padre paranoico es el responsable de la dificultad de los caracteres de Landero para acceder a lo masculino, excluidos por un modelo que no tolera las deficiencias de quienes aspiran a identificarse con él. En cualquiera de los dos casos, la instalación en la masculinidad es frecuentemente problemática.

En la novela de Eduardo Lago se aprecia una *eufemización* de la tensión esquizoide existente en el imaginario de régimen diurno, sin que ello implique caer en las patologías asociadas a la fijación en los esquemas del imaginario nocturno; eso facilitará una elaboración simbólica del discurso paterno, a pesar de las dificultades heredadas de quien no pudo hacerlo así en propia carne. En *Llámame Brooklyn*, Gal y Ness participan de las características del simbolismo del Hijo que expone Durand, pero el segundo personaje lo trasciende. El primero está preso en una red de morbosas analogías relacionadas con la muerte que dificultan la percepción nítida de la secuencia temporal y le impiden concluir la novela que tiene proyectada, pero Ness conseguirá representar con palabras fieles lo que su amigo quiso que se supiese de él, por poco fiable que fuese su relato; con ello se separa de su sombra y se reconoce como escritor, elaborando el mito de la enajenación de su amigo. Así deja de ser “hijo simbólico” de Gal.

2.3. PSICOLOGÍA.

2.3.1. INTRODUCCIÓN

Puesto que el análisis del carácter y de la personalidad de los personajes masculinos representados en las novelas de Millás, Landero y Lago es la piedra angular de este trabajo, será necesario manejar conceptos afines al ámbito de la psicología y, sobre todo, al del psicoanálisis freudiano y post freudiano, no solo por la utilidad hermenéutica de los materiales que se van a emplear, sino también porque la terapia psicológica puede formar parte (en el caso de Millás) de la diégesis en la que están inscritos los caracteres que se han de analizar aquí.

Además de otros supuestos que se explicitarán en su momento, se trata de demostrar, recurriendo al análisis psicológico, que la condición posmoderna que tiñe la narrativa objeto de este estudio con diversos grados de intensidad es una consecuencia de la inexistencia o del declive de una figura paterna. Esta figura es la encargada de actualizar lo que está en el ámbito de lo posible o de lo virtual en el hijo; en caso de no aparecer un padre capaz de apartarlo de su aspiración a mantener la simbiosis (real o simbólica) con su representación de la madre, el sujeto podría mostrar síntomas de alguna de las neurosis que se definirán a continuación, porque al no haber podido asumir esa castración simbólica del padre que lo limite, no dispondrá de otro espacio que el que su fusión con la madre le permita, y este espacio nunca es real. Para justificar esta aseveración, tan cercana al ámbito del psicoanálisis, conviene antes realizar un brevísimo repaso por la historia de la psicología y de sus escuelas principales con sus conceptos más representativos. De esta manera se entenderá cómo la falta de padre (y/o la omnipresencia materna) es la causa de tantos desarreglos como muestran los

caracteres masculinos en las narrativas de los tres autores propuestos. Hay que puntualizar que la pretensión de este trabajo no es la de elaborar el diagnóstico de una serie de patologías, porque en muchos casos (adviértanse en Millás), los propios caracteres ya son perfectamente conscientes de sus neurosis y pueden poner nombre a sus desarreglos. Lo que se pretende en este acercamiento extrínseco al hecho literario es bosquejar los retratos de unos personajes con determinados síntomas reconocidos y estudiados por la psicología; estos caracteres están insertos en una cosmovisión que, a su vez, refleja y/o amplifica esos síntomas y que es mimetizada por la labor poética. De esta manera, el ámbito de la psicología, el de la sociología, el de la antropología y el de la literatura aparecen estrechamente entrelazados como ya lo vislumbró el propio Freud en *Psicología de las masas*:

En la vida anímica individual aparece integrado siempre, efectivamente, “el otro”, como modelo, objeto, auxiliar o adversario, y de este modo, la psicología individual es al mismo tiempo y desde un principio psicología social, en sentido amplio, pero plenamente justificado.

Las relaciones del individuo con [...] todas aquellas personas que hasta ahora han sido objeto de la investigación psicoanalítica, pueden aspirar a ser consideradas como fenómenos sociales (Freud, 1981: 2564).

La psicología es el estudio del comportamiento humano y de los procesos mentales con la intención de describirlos, explicarlos, predecirlos y modificarlos. Sus raíces históricas están en la filosofía y en la fisiología en los últimos años del siglo XIX y principios del XX. En sus inicios, Wundt, Titchener y los estructuralistas, y el funcionalismo pretenden descomponer la conciencia en sus unidades elementales; descartan tanto lo cognoscitivo como la vida interior del hombre y se centran en el estudio de la conducta. Por otra parte, la psicología de la Gestalt defiende que lo importante no son los elementos individuales en la mente, sino la configuración que esos elementos adoptan. Para ellos la conciencia es importante, pero se niegan a

considerarla un conjunto de piezas sueltas, como los conductistas y estructuralistas; el todo es más que la suma de las partes.

Con el desarrollo del psicoanálisis, Freud se interesa por las tendencias inconscientes que motivan el comportamiento, mientras que los conductistas se centran tan solo en la conducta y en los hechos observables. Por otra parte, los psicólogos humanistas se interesan por el comportamiento del ser humano sano, por entender que los enfoques del psicoanálisis y del conductismo son demasiado reduccionistas. Además, la psicología cognitiva se ocupa de cómo la mente procesa la información.

La personalidad se define como el conjunto de formas relativamente consistentes de relación con el medio que hacen única a una determinada persona. De acuerdo con Freud (1981: 2701 y ss.), los componentes de la personalidad son el Ello, que opera mediante el principio de placer buscando la gratificación inmediata de sus necesidades instintivas, el Yo que, mediante el principio de realidad, trata de encontrar formas aceptables de gratificación para el ello, y el Superyó que representa los valores morales y sociales. Desde el punto de vista del psicoanálisis de Freud, los individuos se hallan en constante conflicto entre sus impulsos biológicos y su necesidad de dominarlos (entre su Yo y su Ello), de tal manera que desarrollan mecanismos inconscientes de defensa que combaten la angustia distorsionando la realidad. Algunos de ellos son el desplazamiento, la sublimación, la represión, la regresión, la proyección, la formación reactiva y la racionalización; de todos se volverá a hablar en páginas posteriores.

El desarrollo psicosexual, según Freud (1981: 1199 y ss.), se estructura desde las áreas de gratificación denominadas zonas erógenas. Si la gratificación en una fase determinada no es la adecuada, puede producirse una fijación en esa etapa, lo cual quedará reflejado en la personalidad. Los dieciocho primeros meses corresponden a la

etapa oral del individuo, relacionada con la boca. Hasta los tres años atravesará la etapa anal, con el ano como zona erógena correspondiente. En la etapa fálica el niño tendrá que resolver el su complejo de Edipo o de Electra mediante la identificación con el progenitor del mismo sexo. Por fin, entre los seis años y la pubertad, el niño está en un periodo de latencia hasta alcanzar la etapa genital, de la pubertad en adelante. Como se comprobará a lo largo de este estudio, existen serias dificultades para que los personajes masculinos de la narrativa propuesta se identifiquen con sus padres, por diversas razones: desde una omnipresencia materna hasta una exigencia paranoica paterna. El resultado de esta permanencia del niño al lado de objetos de deseo atávicos, previos a lo que el psicoanálisis denomina castración simbólica (Lacan, 2006 III: 441 y ss.) es el motivo por el que se ha considerado necesario recurrir a la psicología en este análisis de la masculinidad contemporánea: se trata de explicar las neurosis que dificultan el arco de transformación del personaje masculino en la dirección que debería indicar la figura paterna.

Adler rompió con Freud por sus diferencias con respecto a la sexualidad y al papel del inconsciente. Defendía que el individuo era social en primer lugar, por eso los motivos sociales son más poderosos que los sexuales, aunque reconociese que las experiencias familiares influyen en las relaciones que pueda establecer. Jung también criticó el énfasis que Freud ponía en la sexualidad y enfatizó la importancia de las metas que el individuo se impone para su desarrollo, más allá de sus aspectos reprimidos, en contraste con la idea de Freud de que la personalidad quedaba ya establecida en la infancia. Jung (1984: 80-102) defendía que la mente estaba constituida por el inconsciente personal (el material reprimido u olvidado), el inconsciente colectivo (relacionado con los recuerdos ancestrales), y el Yo (la mente consciente). El inconsciente colectivo (Jung, 1970: 49 y ss.) está formado por arquetipos, ideas

emocionalmente cargadas que unen los conceptos universales a la experiencia individual y que están representados por símbolos universales que se encuentran a lo largo de generaciones. Algunos de estos arquetipos son los de la persona (la máscara social adoptada), el *anima* (arquetipo femenino en el hombre), o el *animus* (arquetipo masculino en la mujer). Por otra parte, estableció diferencias entre la personalidad introvertida, orientada hacia su mundo interior subjetivo y la extrovertida, orientada hacia el mundo exterior objetivo (Jung, 1994: 397 y ss.). Una persona puede ser descrita en uno de estos dos términos hasta la mitad de su vida, momento en el que emerge la otra mitad del inconsciente personal y el individuo ha de enfrentarse con la máscara que ha adoptado hasta entonces reprimiendo los sentimientos y emociones ajenos a esa máscara.

La psicología conductista, defiende que el recién nacido es una página en blanco y que la personalidad humana es infinitamente maleable, no solo en la infancia, sino también a lo largo de toda la vida. Para Skinner, la personalidad no es tan importante como la conducta, fijada a través de refuerzos positivos o negativos, en un proceso de estímulo-respuesta que mantiene lo que procura beneficio para el individuo y evita lo que le perjudica.

La psicología humanista confía en los aspectos positivos de la personalidad, aunque no desdeñe la importancia de la motivación interna de la conducta, pero se distancia del psicoanálisis, que considera a las personas como cautivos de sus instintos y de su subconsciente. Maslow defendió que hasta que no se cubriesen las necesidades básicas del individuo, que ha de sentirse sano, seguro, amado y competente, este no podrá encaminarse hacia la excelencia. Carl Rogers también defendió la idea de que el individuo es un arquitecto de sí mismo (Rogers, 2000: 75-116); para él el inconsciente es un motivador positivo de la conducta. En cualquier caso, lo que el individuo tiene

que alcanzar es la congruencia entre lo que le gustaría ser y la idea que tiene sobre quién es; en caso contrario desarrollará una fantasía psicótica que le permita mantener el concepto que tiene de sí mismo.

Sería absurdo pretender una correspondencia unívoca entre las ideas expuestas hasta aquí y los rasgos de la personalidad que definen a los personajes masculinos de la narrativa de Millás y de Landero; sin embargo, y como anticipo de un desarrollo más detallado en páginas posteriores, no parece desatinado destacar ahora la tendencia hacia la introversión (siguiendo la teoría de Jung), el complejo de inferioridad (en la de Adler), y las fantasías psicóticas como compensación de este complejo, según lo entiende Rogers; todos estos factores definen a la mayoría de los hombres en los relatos de esos dos autores. En el caso de la novela de Eduardo Lago, además de estos rasgos neuróticos, hay que considerar también el principio humanista de que el sujeto es un arquitecto de sí mismo, puesto que de ello da fe la trayectoria del personaje de Ness, quien se hace escritor convirtiendo la impotencia ajena en voz propia.

Conviene ahora hacer otro brevísimo repaso de las principales patologías de la personalidad, sin olvidar que el diagnóstico de los trastornos mentales es difícil y polémico, aunque muy útil para lo que se propone este estudio que, de alguna manera, pretende secundar el concepto lacaniano de que el síntoma neurótico conforma la realidad de quien lo ostenta y se puede interpretar, puesto que el inconsciente está estructurado como un lenguaje (Asensi, 2003, II: 580; Lacan, 2006 I: 283).

Según Papalia y Wendkos (1995: 203 y ss.), a lo largo de la historia se han ofrecido diferentes explicaciones sobre la causa de la anormalidad mental, y para ello se han propuesto modelos morales (locura como resultado del pecado), modelos médicos (patología mental como resultado de una enfermedad), modelos psicoanalíticos (el síntoma es el resultado de conflictos entre las instancias internas), modelos

comportamentales (la anormalidad es una falla en algún mecanismo de condicionamiento), modelos sociales que justifican el síntoma como fallo en la integración en la sociedad y modelos humanistas según los cuales el fracaso en la consecución de la expresión propia es la causa de la patología. En las narrativas que interesan a este estudio y que representan diversos grados de crisis, negación o dificultad de incorporación de la masculinidad, el único modelo que no sería pertinente considerar entre los anteriores es el modelo moral, porque la religión, y por tanto el pecado, no forman parte de la cosmovisión que reflejan estas novelas; en todo caso, es el vacío que deja la ausencia de superestructuras similares a la religiosa lo que define su visión del mundo. Un significativo número de las de Millás tematiza, precisamente, esta crisis de valores procedentes de grandes constructos ideológicos (*metarrelatos*, en términos posmodernos), que se ha de relacionar, al menos históricamente, con la declinación de la función paterna en la evolución del capitalismo tardío; este declive coincide con un auge del personaje de la madre en estos relatos del mencionado autor.

Con la consolidación de la psicología como conocimiento autónomo, se proponen agrupaciones más concretas y detalladas de trastornos; al grupo de los trastornos neuróticos pertenecen los de ansiedad, causados por alguna amenaza anticipada real o imaginaria, como los trastornos fóbicos, los obsesivo compulsivos, los de estrés postraumático, o los de angustia o de ansiedad generalizada. Los trastornos *somatoformes* se caracterizan por la presencia de síntomas físicos sin base orgánica; el trastorno de conversión es el más frecuente y su causa suele obedecer a la necesidad de eliminar de la conciencia un hecho inadmisibile y así evitar enfrentarse a él con la disculpa de la enfermedad (véase la relación de los personajes masculinos con la madre en algunas novelas de Millás y la paradójica persistencia de la fiebre como gozo y como trastorno en el hijo). Por fin, los trastornos *disociativos* implican una alteración

transitoria repentina tanto de la conciencia y de la identidad, como de la actividad motora. Según el psicoanálisis, todos estos trastornos de carácter neurótico tienen su origen en alguna de estas causas: los conflictos de intereses entre el Ello y el Superyó y la incapacidad del Yo para superarlos, los conflictos sexuales, y la negación de los impulsos. Según otras escuelas disidentes, los sentimientos de inferioridad, el aprendizaje o refuerzo de conductas alteradas, o la presencia o ausencia de determinados neurotransmisores estarían en el origen de estos trastornos neuróticos.

Se advierten en la narrativa de Millás ejemplos significativos de casi todos esos desarreglos, pero los más frecuentes son los trastornos afectivos y de personalidad; los primeros, relativos al estado de ánimo, adoptan una serie de formas variadas y diferentes niveles de gravedad. La depresión es el problema de salud mental más corriente, y cuando contiene rasgos psicóticos puede incluir también ideas delirantes, alucinaciones y confusión del pensamiento. Las explicaciones para la depresión abarcan desde causas genéticas y fisiológicas (mal funcionamiento de los neurotransmisores) hasta interpretaciones psicoanalíticas relacionadas con la baja autoestima a causa de relaciones fracasadas, ya sea por incapacidad de estar a la altura de determinadas exigencias, o por incapacidad de conciliar la ambivalencia de afectos hacia la figura materna, lo cual es más que evidente en la narrativa de Millás que denominaremos *edípica*, porque tematiza la imposibilidad de la ruptura del vínculo que mantiene unidos al hijo y a su madre. Finalmente, otro trastorno de tipo afectivo es el bipolar, que consta de uno o más episodios maníacos (de extrema euforia) que se alternan con episodios depresivos. Tal como lo interpreta el narrador de *El mundo* de Juan José Millás, el comportamiento de su madre obedece a la dinámica bipolar, y el suyo propio también lo define en términos similares, lo cual demuestra la firmeza con la que está atado ese mencionado lazo que une a madre e hijo más allá de la muerte.

Los trastornos de la personalidad son patrones con dificultad de adaptación de la conducta que aparecen a temprana edad, se van arraigando con el tiempo y no se consideran anormales por las personas que los muestran, como por ejemplo la personalidad paranoide, caracterizada por la suspicacia extrema (véase *Hoy Júpiter* o *Juegos de la edad tardía* de Landero), la personalidad antisocial, que presenta conductas que vulneran los derechos de los demás (en *Visión del ahogado* o en *Letra muerta* de Millás hay ejemplos de ello), o la pasivo-agresiva, caracterizada por una resistencia indirecta a responder a las demandas a través de una agresión que se manifiesta de manera pasiva, como también se advierte en *Hoy Júpiter*.

Según se comprobará más adelante con el análisis de las novelas de Millás (*Volver a casa*, *Tonto*, *muerto*, *bastardo e invisible*, *El desorden de tu nombre*, *El mundo*), la narrativa de la posmodernidad es, en gran medida, el relato de una esquizofrenia; el sujeto representado aquí “se presenta, en definitiva, proyectado como individuo incompleto que sólo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que esa narración no distingue entre verdad y mentira” (Lozano Mijares, 2007: 165). Los trastornos esquizofrénicos normalmente comienzan en la adolescencia o en los comienzos de la edad adulta y presentan perturbaciones en el contenido del pensamiento, pérdida de la capacidad asociativa, discurso frecuentemente vago, alucinaciones frecuentes, respuestas emocionales abatidas, planas o inadecuadas, alejamiento del mundo real e instalación en la fantasía, incapacidad de dirigirse hacia una determinada meta y alteraciones en la conducta motora. Los individuos que presentan alteraciones más agudas en su enfermedad son los que tienen mayor posibilidad de cura; los que padecen la forma crónica de la enfermedad tienen menos posibilidades. Las causas para los trastornos esquizofrénicos incluyen factores ubicados en el interior del individuo (fisiológicos, genéticos) o ambientales, atribuibles a

situaciones de estrés, o a relaciones de doble vínculo en familias con un elevado nivel de desorganización que se comunican con mensajes paradójicos que vuelven loco al receptor, porque sea cual sea su respuesta, será culpado por el emisor (Watzlawick et al.: 1997, 212). Las terapias para este tipo de trastornos pueden agruparse en tres tipos: psicoterapia, terapia médica y terapia social. La psicoterapia dinámica tiene como objetivo reestructurar la personalidad cambiando la forma en que una persona contempla la vida y reacciona frente a ella desarrollando una adecuada visión de sí mismo y del poder de la fuerza de su inconsciente. El psicoanálisis es la más frecuente de estas terapias dinámicas.

2.3.2. EL PSICOANÁLISIS CLÁSICO.

Como se demostrará en el posterior análisis de la masculinidad en la narrativa de Juan José Millás, el psicoanálisis es, de todas las terapias psicológicas, la más rentable para los estudios literarios, tanto por su amplitud hermenéutica como por su virtualidad creadora de posibilidades de resocialización, a la que se acogen algunos personajes de Millás con necesidad de poner nombre a sus neurosis para encontrar su sitio en el mundo:

La terapia comporta la aplicación de mecanismos conceptuales para asegurarse que los desviados, de hecho o en potencia, permanezcan dentro de las definiciones institucionalizadas de la realidad o, en otras palabras, para impedir que los “habitantes” de un universo dado “emigren”, lo cual se efectúa aplicando el aparato legitimador a los casos individuales (Berger y Luckman, 2006: 143).

Freud, el creador del psicoanálisis, sostiene que el aparato psíquico está integrado por tres sistemas: consciente, preconsciente (lo que es posible de ser sistematizado por la conciencia) y subconsciente, y por tres instancias: el Yo (la organización coherente de todos los procesos psíquicos incluidos los mecanismos de defensa contra las exigencias

instintivas), el Ello (conjunto de impulsos instintivos sin conciencia rectora y gran depósito de la libido) y el Superyó, resultado de la identificación con el punto de vista paterno en la vigilancia que ejerce una parte del Yo para que el individuo se homologue a un Yo ideal (1981: 2701 y ss.). A la libido, la energía del instinto sexual, hay que atribuirle todas las tendencias vitales del sujeto. Puede proyectarse sobre los objetos exteriores provocando deseos hacia ellos, o puede acumularse en el Yo creando impulsos narcisistas, porque tome al Yo como objeto:

La vuelta de la libido objetual al *yo* y su transformación en narcisismo representa como si fuera de nuevo un amor dichoso, y por otro lado, es también efectivo que un amor dichoso real corresponde a la condición primaria donde la libido objetual y la libido del yo no pueden diferenciarse [...].

La evolución del *yo* consiste en un alejamiento del narcisismo primario y crea una intensa tendencia a conquistarlo de nuevo. Este alejamiento sucede por medio del desplazamiento de la libido sobre un *yo* ideal impuesto desde el exterior, y la satisfacción es proporcionada por el cumplimiento de este ideal.

Simultáneamente ha destacado el *yo* las cargas libidinosas de objeto. Se ha empobrecido a favor de estas cargas, así como del *yo* ideal, y se enriquece de nuevo por las satisfacciones logradas en los objetos y por el cumplimiento del ideal (ibíd.: 2032).

El Ello es la instancia donde se deposita la energía libidinal, pero no hay que olvidar la del Yo, que se recarga con la que proviene de la anterior instancia y de la de los objetos exteriores. Al contrario de la libido, el instinto de destrucción, el *thanatos*, persigue la disolución de las vinculaciones, la aniquilación, la muerte, tal como se podrá observar con el análisis de la figura de Gal en *Llámame Brooklyn*. La tendencia a volver al pasado (la repetición compulsiva de un estímulo, aunque no sea placentero) es un mecanismo humano instalado en el instinto de muerte. De esta forma, Eros y *thanatos* se combinan de tal manera que lo originariamente erótico puede devenir *tanático* por una compulsión de repetición que lleva al individuo a la inmovilidad:

Ambos instintos, en las funciones biológicas se antagonizan, se neutralizan y se combinan mutuamente. Por ejemplo: comer es una destrucción del objeto con vistas a la incorporación; el acto sexual, una

agresión con el propósito de una más íntima unión. Esta actividad sinérgica y antagónica, que da lugar a todos los fenómenos vitales tiene analogía, más allá de lo vivo, en la polaridad antinómica entre la atracción y la repulsión que rige lo inorgánico (Mandolini, 1965: 43).

Las primeras manifestaciones libidinales surgen en relación con el orificio bucal (Freud, 1981: 1199-1210), el único que conecta realmente al niño con el mundo, porque mediante él se produce la primera incorporación de objeto externo. A esta primera etapa oral sucede otra anal, a finales del primer año de vida, que durará hasta los dos años y medio aproximadamente. En ella, a la excitación erótica localizada en la boca sucede la del ano, puesto que el niño considera con orgullo como parte valiosa de sí mismo lo que este orificio expulsa. Se considera esta etapa sádica, ya que en ella se registra un instinto de dominio cercano a la crueldad, porque el niño experimenta placer ante el sufrimiento o destrucción de la persona amada en caso de que no esté dispuesta a satisfacer de inmediato sus exigencias. En esta etapa anal alcanza su desarrollo completo el proceso de identificación iniciado con la asimilación del objeto por vía oral en la anterior etapa, como manifestación más primitiva de enlace afectivo hacia otra persona: el niño quiere incorporarse el objeto comiéndoselo. Después de la identificación surgirá la proyección afectiva hacia la madre que toma un tinte hostil hacia el padre, porque querrá sustituirlo más que parecerse a él. Por fin, la etapa genital, que culmina con el tercer año de vida, constituye la plenitud de la libido localizada en el aparato genital del niño.

A partir de la edad indicada, los genitales son susceptibles de erección y suele registrarse un período de onanismo infantil; se manifiestan, además, preferencias afectivas, celos, una marcada elección de objetos, etc., hechos todos que nos reafirman en la convicción de que en el niño de tres a los cinco años, existe una vida sexual que sólo se distingue de la del adulto por la falta de una organización bajo la primacía de los órganos genitales, por su carácter perverso y la menor intensidad del instinto (Mandolini, 1965: 51).

El complejo de Edipo es el proceso más importante que se desarrolla durante esta etapa genital, y consiste en una situación de ambivalencia hacia el padre (de amor y

odio hacia él), por considerarlo un rival en la lucha por el amor de la madre, y eso puede originar un temor adicional a ser castigado con la castración. El complejo de Edipo es la clave de la diferencia sexual, según el psicoanálisis clásico; durante la fase oral y la anal no hay diferencia entre lo masculino y lo femenino, y sólo aparecerá una disposición a la actividad o a la pasividad, que fijará la posterior diferencia sexual. Ésta se conformará tras la resolución del complejo de Edipo, cuando el niño desligue de su madre sus deseos libidinosos y se identifique con el padre, y la niña se desprenda de la madre también y posteriormente dirija la libido hacia su padre para terminar por identificarse con la madre, después de una doble represión que en el niño sólo es simple, porque está afectado de lleno por el orden simbólico. Según Lacan, esto no ocurre con la mujer, cuya diferenciación sexual la instala en un estadio parcialmente pre-simbólico:

En clave lacaniana, ello supone que el sujeto masculino es eclipsado completamente por dicho orden [simbólico], de manera que es expulsado del orden de lo real e incluso del acceso a su propio cuerpo. Ello supone, además, que el sujeto masculino se hace uno con la ley y con el lenguaje (con el Significante, dice Lacan). No sucede igual en el caso del sujeto femenino dado que, al no identificarse con el padre, ella no puede asumir la ley y ser afectada completamente por el orden de lo simbólico, de manera que en ella perdura un fragmento de lo real y un acceso a su propio cuerpo. Esa relación de la mujer con el lenguaje y lo simbólico determinará [...] su relación con la literatura (Asensi, 2003, II, 538).

Entre los cinco y los siete años, la actividad sexual se estanca y entra en un periodo de latencia en la que el niño estará en condiciones de incorporarse a la cultura, aunque también pueda volverse neurótico. La pubertad marca el resurgimiento de la actividad sexual ahora dirigida hacia un objeto exterior mientras que antes era *autoerótica* (Freud, 1981: 1216 y ss.). Los padres del adolescente vuelven a convertirse en objetos libidinosos ahora; el individuo solo puede resolver la nueva situación abandonando a la madre como objeto erótico y reconciliándose con el padre. De lo contrario desarrollará una neurosis por incapacidad de abandonar el miembro familiar erotizado y se instalará en un infantilismo crónico o en la homosexualidad, buscará

objetos con los que no podrá fundirse para no abandonar el original amado, degradará el nuevo objeto, o se amará a sí mismo a través de alguien que se le parece. En cualquier caso, el complejo de Edipo es esencial para que el individuo pueda acceder al orden simbólico, puesto que debe oír con claridad la voz del padre impidiéndole el acceso a la madre; en esto consiste la castración simbólica, cuya imposibilidad Lacan relaciona con la *forclusión* del *nombre-del-padre*, es decir, con la inexistencia de un discurso prohibitivo paterno asumido como límite por el niño, límite que le permitirá investigar otros ámbitos paralelos al de la fusión con la madre, a la que siempre aspirará a volver (Lacan, 2006 III: 456 y ss.).

En las narrativas que se analizarán en páginas posteriores se podrá comprobar cómo las neurosis de los personajes principales tienen mucha relación con las posibilidades que se acaban de exponer. En Millás, la erotización a la que la madre somete al hijo convierte a éste en su pareja, con lo cual el padre queda relegado a diversas posiciones secundarias:

Nos dicen que la exigencia de una madre es proveerse de un falo imaginario, y se nos explica muy bien que su hijo le sirve de soporte, harto real, para esa prolongación imaginaria. En cuanto al niño, no hay dudas, varón o hembra, localiza muy tempranamente el falo, y, se nos dice, se lo otorga generosamente a la madre, en espejo o no, o en doble espejo. La pareja debería coincidir muy bien en espejo en torno a esta común ilusión de falicización recíproca (ibíd.: 453).

En el caso de *El mundo* existe una función paterna aunque esté mitigada por la histeria materna; el padre es quien enseña al hijo como apropiarse simbólicamente de las herramientas que él había prestigiado con su disfrute, pero en el caso de *Letra muerta*, el hijo termina por volverse homosexual para permanecer con la madre. En cualquier caso, *El mundo*, *Volver a casa*, *Letra muerta* o *El jardín vacío* presentan ejemplos claros de patologías derivadas de un conflicto *edípico* y de su posterior elaboración neurótica por falta de resolución satisfactoria; tales patologías, como se

viene diciendo, pueden ser interpretadas como dificultad del niño para poder liberarse de la opresora figura materna, que no permite o dificulta la presencia paterna. Al convertirse el hijo en objeto erótico de la madre, termina aprisionado (y erotizado) por la ambivalencia de ese ser que lo ama y lo odia en igual medida y lo enfrenta al padre, a quien ella percibe como un varón débil y como tal lo muestra a su retoño. En relación a este aspecto, hay que resaltar la reivindicación de la que es objeto la figura del padre en *Cerberos son las sombras* o en *El mundo* (con diferentes intensidades de patología), por parte de un hijo que no puede hacer otra cosa que volverse neurótico para permanecer al lado de ese ser débil contra quien arremete con furia esa madre castradora y dual.

La narrativa de Landero muestra un exceso de peso de lo masculino en detrimento de lo femenino, en relación con los regímenes de representación del imaginario que contempla Gilbert Durand (2004: 197-203). Como ya se verá en su momento, la excesiva tensión polémica que origina el régimen diurno (masculino) del imaginario, impide el acceso de las posibilidades de *eufemización* del régimen nocturno. De esta manera, los personajes masculinos de las novelas de Landero (con la excepción de *El guitarrista*) permanecen instalados en ese infantilismo crónico al que se hizo referencia en líneas anteriores, y esto es así, en gran medida, porque el padre no puede ver al hijo como ser autónomo, diferente a él o, más exactamente, no puede ver en él a ese que le hubiera gustado llegar a ser. Pretende amarse a sí mismo a través del hijo, pero éste no puede estar a la altura de sus exigencias narcisistas, de ahí esa “tensión polémica” que late en buena parte de las novelas del mencionado autor.

En el desarrollo psicosexual del individuo inciden la constitución sexual heredada, tanto como la elaboración posterior de esta herencia. Influyen también la represión, la sublimación (la derivación de la energía sexual hacia otro ámbito), la fijación en alguna de las etapas de desarrollo mencionadas, la alteración de la sucesión

de estas etapas o una madurez precoz, y algún suceso que obligue al sujeto a una regresión porque desencadene una situación que estaba latente. Con todos estos condicionantes, según Melanie Klein, no existe ningún ser humano inmune a la neurosis, ya que los procesos infantiles comienzan a configurarla en los primeros meses de vida hasta los cinco años de edad. El nacimiento origina una ansiedad persecutoria que comienza a aumentar con la lucha entre los instintos de vida y los de muerte en la relación que el ser establece con los objetos externos, con el pecho materno en primer lugar (Klein, 2003: 296). En ello influye el hecho de que el niño sienta el pecho materno como bueno (gratificante) o malo (frustrante) y como tal lo haya investido, teniendo en cuenta que la madre es para el niño, en un primer momento, una extensión de sí mismo:

El vínculo primario del niño con el pecho y la leche de su madre constituye la base de todas las relaciones de amor en la vida. Pero si consideráramos la leche materna simplemente como un alimento saludable y adecuado, concluiríamos que sería fácil reemplazarlo por otro igualmente conveniente. Sin embargo, la leche de la madre, la primera que aplaca los tormentos del hambre en el niño y que proviene del pecho que llega a amar cada vez más, adquiere para él un inestimable valor emocional. El pecho y su producto, primeras gratificaciones de su instinto de autopreservación y de sus deseos sexuales, se erigen en su mente en símbolos de amor, placer y seguridad. Es por lo tanto de suprema importancia el saber hasta qué punto puede "psicológicamente" reemplazar este primer alimento por otros (ibíd.: 328).

El niño se apropia de los objetos externos, y los proyecta teñidos con sus estados internos; una vez hecho esto, los vuelve a *introyectar* con las modificaciones que ha proyectado, y así sucesivamente. De esta manera, atribuye al objeto malo la codicia y agresividad que siente hacia él y lo convierte en persecutorio:

Odiarnos en nosotros las figuras duras y severas que también forman parte de nuestro mundo interno y que son en gran medida el resultado de nuestra propia agresión hacia nuestros padres. Sin embargo, en el fondo, lo que más violentamente odiarnos es el odio interno en sí. Lo tememos tanto que nos vemos llevados a emplear una de nuestras más fuertes medidas de defensa, que consiste en ubicarlo en otros, o sea, proyectarlo (ibíd.: 343).

Si la relación con los objetos es fuente de ansiedad desmesurada, será un dato que habrá que tener en cuenta en la etiología de la esquizofrenia. Además de estos peligros, Klein añade el de la amenaza de destrucción por el propio impulso de muerte, generador de una ansiedad defensiva en el Yo. Este es uno de los primeros fundamentos para el desarrollo del Superyó (Klein, 1987: 151 y ss.); esta instancia, aunque estructurada a partir de las figuras de sus padres reales, no coincide exactamente con las de estos, sino con las de las imagos familiares (elementos imaginarios parentales que ha investido internamente). En un primer momento, la función del Superyó no está inscrita en el orden de lo social; está para provocar ansiedad estimulando los mecanismos de defensa del Yo. Posteriormente, cuando haya disminuido el sadismo defensivo y aparezcan más sentimientos de culpa, se activarán mecanismos de defensa socializantes que le llevarán a sentir consideración hacia los objetos distintos a sí mismo.

Según Klein, al final de los cuatro primeros meses de vida, la madre toma relieves de persona y los mecanismos de proyección e *introyección* se enfocan hacia ese objeto completo y, poco a poco, también hacia otros objetos, como por ejemplo el padre. La ansiedad persecutoria pierde fuerza y gana terreno la ansiedad depresiva por el temor a perder el objeto amado (ibíd: 178 y ss.); ahora se siente que la madre *introyectada* está en peligro de ser aniquilada, lo cual lleva al niño a identificarse fuertemente con ella, tanto para reparar su figura como para inhibir los propios impulsos agresivos hacia ella. Se articulan mecanismos de defensa tales como la negación, la idealización, la disociación o el control omnipotente, para contrarrestar la ansiedad depresiva, de la misma manera que se hizo contra la ansiedad persecutoria en la anterior etapa.

En relación con la teoría del investimento de objeto de Klein conviene destacar la calidad de heraldo y portadora del mal de la madre en la narrativa de Millás: el pecho

materno es amenazador para el hijo al que ha de nutrir, y siente cómo se filtra la ponzoña del sistema familiar en el alimento que le ofrece (*La soledad era esto*). La realidad es un sistema inestable sujeto a las alteraciones del carácter materno (*El mundo*), que pueden degradar la figura paterna, por eso en *Cerberos son las sombras*, frente a la malignidad de la madre, el hijo se compadece del padre y se inmola para no abandonarlo. Así las cosas, no es de extrañar la turbulenta relación que los personajes masculinos mantienen con sus parejas femeninas en estas novelas. Esta turbulencia deviene violencia, en algún caso, como única forma posible de interacción en la pareja (*La soledad era esto*, *Visión del ahogado*).

Para Klein, el complejo de Edipo es anterior a la configuración de la genitalidad en el niño, y tiene una estrecha relación con los primeros objetos *introyectados*:

Desde el punto de vista ortodoxo, la formación del superyó comienza en la fase fálica [...] Mis propias observaciones me han conducido a la creencia de que la formación del superyó es un proceso más simple y más directo. El conflicto de Edipo y el superyó aparecen, creo, bajo la supremacía de los impulsos pregenitales y los objetos que han sido introyectados en la fase anal sádica –la primera catexis de objetos e identificaciones– forman los comienzos del temprano superyó. Además, lo que origina el superyó y gobierna sus primeros estadios son los impulsos destructivos y la ansiedad que ellos despiertan (ibíd.: 151).

La iniciación del complejo de Edipo en la segunda mitad del primer año de vida marca una posición pasiva respecto al falo paterno que está teñida de celos, puesto que la madre recibe ese objeto deseado. Aquí estaría el origen de la homosexualidad masculina, o el de la impotencia, al imaginar a los padres unidos en cópula hostil contra el hijo (ibíd.: 268 y ss.). Hasta entonces se había considerado a la madre poseedora del atributo que finalmente se advierte en el padre. Esta situación está acompañada de fantasías *masturbatorias* sádicas de destrucción de la pareja, lo cual es una de las grandes fuentes de culpabilidad que denigra cualquier tipo de actividad sexual. Esta es la fase del narcisismo *masturbatorio* en el niño, que quiere unirse genitualmente con la

madre y destruir el pene del padre que contiene la madre en su interior. Una fijación en este estadio del desarrollo infantil se intuye en la relación que mantienen el personaje de Turis y su madre en *Letra muerta*; aquí, tal como ella misma confiesa, la pareja se alía para anular al padre, y el hijo, castrado por la erotización a la que es sometido por la madre, trata de contrarrestar su impotencia mediante acciones terroristas infantiloides que solo acrecientan su rencor ante una sociedad de la que él mismo se aparta. Por fin, termina formando parte de la organización religiosa que, en principio, pretendía reventar, enamorado de un novicio que nunca podrá separar a Turis de la imago materna. El incesto no consumado queda definitivamente fijado como prueba de la unión con la madre, y la homosexualidad es el señuelo que mantiene el vínculo original sin posibilidad de alteración.

En el segundo año de vida del niño, surgen obsesiones de tipo oral, uretral o anal que se observan en rituales relativos a la limpieza, la alimentación o la tendencia a la repetición. Este comportamiento puede desembocar en neurosis obsesiva, en caso de no poder prescindir de él. Cuando la libido gana en fuerza con respecto a la obsesión, puede decirse que surge la delimitación entre la consciencia y lo inconsciente, junto con el más importante mecanismo de defensa: la represión.

En el tercer año, y hasta el periodo de latencia anterior a la llegada de la pubertad, la vida sexual del niño alcanza su punto máximo de desarrollo, y también el del conflicto de Edipo. Todo ello declinará durante el mencionado periodo de latencia con los cambios en la estructura del Superyó. Durante este periodo las relaciones con los padres son más seguras y los progenitores *introyectados* se parecen cada vez más a los padres reales, porque la represión de los deseos *edípicos* es más firme.

Con la llegada de la pubertad, los impulsos del sujeto son más poderosos, y también la actividad de su fantasía y la influencia de lo subconsciente. La ansiedad se

renueva, pero el adolescente se hace más hábil en la tarea de ocultarla a sí mismo y a los demás asumiendo actitudes de rebeldía o de desconfianza. Las fantasías del adolescente son expresión de su rivalidad con el padre por la posesión de la madre y también de su potencia sexual, y van acompañadas de ansiedad o de sentimientos de culpabilidad (ibíd.: 96 y ss.). Todo ello se refleja en la adoración que profesan hacia sus héroes a los que compensan con admiración por el desprecio que sienten hacia la imagen paterna. Con respecto a esta dinámica adolescente, una vez más hay que hacer referencia a *Letra muerta* como ejemplo de dificultad de triangulación con la figura del padre en el sistema familiar. El exceso de presencia materna evita la represión del deseo *edípico*, y la fantasía de posesión de la madre se acerca más a una realidad que excluye necesariamente a su rival masculino.

Para el psicoanálisis el carácter es una formación del Yo y de su sistema de defensas; se trata de un mecanismo defensivo que resulta de los esfuerzos del Superyó por dominar los impulsos del Ello, y está relacionado con alguna de las etapas de desarrollo psicosexual que se han citado anteriormente. Según esto, se distinguen tres grandes grupos de caracteres: el oral, el anal y el genital (Freud, 1981: 1210; 2326-2334), además de otras peculiaridades caracterológicas, tales como la de los individuos incapaces de renunciar a cualquier placer o de sacrificarse por algún fin, la de los que enferman ante el éxito, o la de quienes se ven obligados a delinquir para aliviar un sentimiento de culpa de origen *edípico* (matar al padre y copular con la madre) preexistente al delito (ibíd.: 2413 y ss.).

El carácter genital es propio de individuos sociables, francos y generosos que han conseguido integrar su genitalidad en su libido. Como veremos, no resultará fácil encontrar ejemplos de estas características en las novelas que se han elegido para estudiar la masculinidad en la narrativa española contemporánea. Por el contrario, serán

frecuentes los caracteres orales, relacionados con individuos necesitados de constante atención y que la prestan por esta vía (si han sido insuficientemente alimentados por el pecho materno), o con aspirantes a conseguir cualquier cosa con el mínimo esfuerzo o con la ayuda de un salvador (si han recibido alimento suficiente). En líneas generales, los personajes masculinos desvalidos sin la sofocante presencia materna de las novelas de Millás pertenecen al primer grupo de caracteres orales, y los de Landero, dependientes de la imposible aprobación paterna, al segundo. Finalmente, el carácter anal es propio de individuos escrupulosos con la limpieza, avaros, ordenados y tenaces, y también reticentes, crueles e inaccesibles. Prácticamente todas las madres de la narrativa de Millás concuerdan con ese esquema del carácter anal: son controladoras, sádicas que se fingen masoquistas, e indescifrables para sus hijos tendentes a la oralidad (dependientes y pusilánimes).

La tensión polémica que caracteriza a la relación mantenida por los padres y los hijos en la narrativa de Landero (véase *Hoy Júpiter* y también, en cierto modo, *Juegos de la edad tardía*), podría explicarse por la posición de dependencia inamovible (porque no sospechan de su existencia), mantenida por dos caracteres orales que exigen al otro lo que no son capaces de darse a sí mismos. Por otra parte, Gal, personaje de *Llámame Brooklyn*, incapaz de terminar el libro que su abuelo ya había proyectado, es otro caso claro de oralidad, por su dependencia extrema: consigue que Ness deje de ser un simple periodista y se convierta en el editor de esa novela imposible de organizar para su mentor, pero el periodista consigue escapar de la red de dependencia que podría haberlo atrapado y, en este sentido, la novela de Eduardo Lago propone una alternativa a la dicotomía caracterológica que atrapa a los caracteres de Millás y de Landero.

El carácter, según Wilhelm Reich, está marcado por los conflictos sin resolver que se expresan en determinados rasgos neuróticos; estos dependen de la época en la

que se frustraron los impulsos del individuo, del alcance de la frustración y de la tolerancia hacia ella, y del sexo y del grado de afecto sentido hacia quien haya frustrado aquellos impulsos. El Yo es el límite entre el afuera y el adentro y está reforzado por una coraza:

La coraza caracterológica se desarrolló como resultado crónico del conflicto entre las demandas instintivas y el mundo exterior frustrante; los conflictos presentes que continúan entre instinto y mundo exterior, le dan fuerza y razón para su existencia. Es la sumatoria de estas influencias del mundo exterior sobre la vida instintiva la que, en virtud de su similitud, constituye una unidad histórica. Bástenos pensar en conocidos tipos caracterológicos tales como "el burgués", "el funcionario", "el proletario", etc. El lugar donde se forma la coraza es el yo, esa parte de la personalidad que constituye el límite entre la vida instintiva y el mundo exterior. Podemos llamarla, por lo tanto, el carácter del yo (Reich, 1957:117).

Para Reich, el carácter genital consigue una adecuada gratificación a la tensión libidinal, mientras que el neurótico usa medios inadecuados para esta gratificación, tales como descargas pre-genitales o formaciones reactivas. Dentro del carácter neurótico se aprecian cuatro corazas *caracteriológicas*: el carácter histérico, el compulsivo, el fálico-narcisista y el masoquista. En el carácter histérico, la presión sexual es tan intensa como los estados de angustia motivados por el temor al incesto, por eso lo que parece disposición hacia la sexualidad, en realidad es un mecanismo que sirve para tantear la magnitud del peligro amenazante. Se trata de individuos seductores que se retiran de la sexualidad, ignorantes del significado de sus incitaciones y somatizan sus conflictos psíquicos. Son mujeres coquetas y hombres femeninos, que lo *genitalizan* todo, con escasa tendencia a la sublimación. El carácter compulsivo, está fijado en la etapa sádico-anal y pretende evitar la agresión hacia los objetos externos con la contención y el orden, separando el afecto del intelecto. El carácter fálico-narcisista estaría en los límites de los dos anteriores y es propio de individuos frustrados por la madre en el principio de la etapa fálica, que han terminado por identificarse con ella, con su coraza

se defienden del amor que sienten hacia la madre y de sus tendencias de pasividad homosexual; gran parte de su libido insatisfecha se satisface con la relación narcisista entre su Yo y su Yo ideal, con una concentración orgullosa en el propio genital que se utiliza como arma con escasa capacidad orgásmica. Finalmente, el carácter masoquista experimenta displacer en situaciones placenteras mediante mecanismos que utiliza para impedir sentirlo; en cualquier caso, el castigo que espera por sus culpas siempre es de mayor envergadura que el que realmente recibe, por eso este último le resulta placentero, así que eso es lo que pide: castigo que justifique el odio que en realidad experimenta y que disfraza de lástima hacia sí mismo.

Como se ha advertido en la introducción a esta exposición de las principales corrientes psicoanalíticas que se consideran pertinentes para el análisis de la representación de la masculinidad contemporánea, sería absurda la pretensión de una correspondencia exacta entre el síntoma o el rasgo caracterológico descrito por la teoría psicológica y su posible manifestación en el comportamiento de los personajes presentados por las narrativas que son objeto de estudio. Aclarado esto, y en relación con el análisis reichiano del carácter y sus corazas, hay que resaltar la redundancia de rasgos masoquistas en los personajes masculinos de estas narrativas, que representan una masculinidad sometida, ya sea al imperio de una figura materna omnisciente y omnipotente, en el caso de los relatos de Millás, ya sea a las veleidades de un padre de dominancia narcisista, en el caso de los de Landero. La excepción es Julio en *El desorden de tu nombre*, personaje que se debería incluir dentro de los caracteres fálico-narcisistas reichianos, porque como su propio creador manifiesta, “su éxito exterior se alimentaba de su fracaso interno” (Millás, 1996: 10).

Tal como Reich lo expone, “el conflicto infantil básico subsiste, *transformado en actitudes crónicas*, en modos crónicos y automáticos de reacción, de los cuales

debemos extraer el conflicto infantil” (Reich, 1957: 140); de esta forma, el sometimiento del niño a los desaforados y paradójicos requerimientos parentales, genera actitudes de acatamiento masoquista en un adulto que solo puede liberarse en su imaginación de una realidad que lo aplasta, como ocurre en *Hoy Júpiter* o en *Juegos de la edad tardía*, o que busca dar salida a su rencor mediante travesuras que se pretenden terroristas, como en *Visión del ahogado* o *Letra muerta*. El control, propio del carácter compulsivo, según lo describe Reich, es un rasgo consecuente con el comportamiento de estos varones que deben inhibir sus impulsos sádicos para no enfrentarse con el sadismo materno (compruébese en *El mundo* o en *Cerberos son las sombras*), o con el narcisismo paterno, como ocurre en *Hoy Júpiter*. Este control conforma individuos opacos, envidiosos de la genialidad ajena (véase *Laura y Julio*, en concreto este último personaje), y otros metódicos, cuya minuciosidad es autodestructiva, como en el caso de Gal en *Llámame Brooklyn*. Cuando desaparece el control emerge lo siniestro, irrumpen extraños seres amorales que perturban una estabilidad doméstica basada en la sumisión a lo femenino masculinizado (*Lo que sé de los hombrecillos*), o la personalidad se diluye en una virtualidad pre-esquizofrénica (*Volver a casa*). En cualquier caso, y para concluir esta breve exposición de los intereses de este estudio en la teoría de Reich, conviene insistir en la presencia de rasgos masoquistas en buena parte de los personajes pertenecientes a estas narrativas de la masculinidad española contemporánea, en su sumisión juvenil a una tiranía parental que se reproduce con los mismos significantes en la edad adulta.

En el psicoanálisis clásico, los principios generales que rigen la vida psíquica son, básicamente, el principio de placer y el principio de realidad, que sustituye paulatinamente al primero según se va desarrollando el individuo, excepto en lo referente a los impulsos sexuales, que nunca llegan a sufrir una privación impuesta por

la realidad, ya que pueden ser satisfechos con el autoerotismo mediante la fantasía (Freud, 1981: 2508-2510). En las narrativas que estamos analizando, el principio de placer está secuestrado por un principio de realidad perverso, propio de unos adultos que no lo tienen implantado, y que lo imponen a un infante que, obligatoriamente, debe asumir la perversión parental como única manera de estar en el mundo. De esta manera, el placer es, en el fondo, obligación de no abandonar los estrechos límites del sistema familiar, como se puede comprobar, por ejemplo en *El mundo*, donde el narrador goza (más allá del principio de placer) de la manera que la madre había autorizado previamente con drogas, fármacos, síntomas psicosomáticos, y alteraciones de carácter similares a las suyas. En *Llámame Brooklyn* se representa también un principio de muerte de características similares a estas; compruébese unas líneas más abajo.

Cuanto más neurótico el individuo, más necesitará de la fantasía para suplir lo que la realidad le obstaculiza, como ocurre en buena parte de la narrativa de Landero. El arte puede conciliar el principio de placer y el de realidad porque, apartándose del mundo con la fantasía, consigue crear otro que puede ser aceptado por los demás individuos. En la narrativa de Landero, en la de Millás, y en la única novela de Eduardo Lago esta aspiración artística que pretende conciliar realidad y deseo es una constante, pero la prueba más clara de la excelencia sublimadora del arte es *Llámame Brooklyn*, por ser el relato de la construcción de una novela que da sentido tanto a quien la termina como a quienes la proyectaron o insinuaron, y por transformar el principio de muerte en materia digna de ser representada en un objeto artístico.

Además de estos dos grandes principios rectores del psiquismo, hay que señalar otros cuatro, que consisten, en primer lugar, en la tendencia del aparato psíquico a mantener lo más baja posible la cantidad de excitación existente (principio de constancia), en segundo lugar, en la compulsión *tanática* del psiquismo (manifiesta en

el personaje de Gal en *Lláname Brooklyn*) a repetir una estructura que está más allá del principio del placer (ibíd.: 2535) por ser más atávica aquélla que este (principio de repetición), en tercer lugar, en la concepción del hombre como una unidad dinámica cuya máxima expresión está en los actos tendentes a la procreación, que pueden ser desplazados, transferidos o retenidos (ibíd.: 2833-2841) y, finalmente, en la determinación del psiquismo por fuerzas inconscientes que persiguen una determinada finalidad, deducción efectuada por Freud a partir del análisis del sueño (ibíd.: 2188), del chiste o de actos fallidos tales como el olvido, la pérdida, el encubrimiento, la torpeza o el pequeño error (ibíd.: 2131).

Algunos de los mecanismos que mantienen ocultas las fuerzas inconscientes del psiquismo, a la vez que desencadenan otros procesos psíquicos, son la asociación de ideas, la resistencia al paso a la consciencia de una instancia inconsciente, la represión de materiales amenazadores para el Yo, la fijación en alguna fase evolutiva de la personalidad o la regresión a una satisfacción libidinal propia de alguna de esas etapas. Estos mecanismos de ocultación se relacionan habitualmente con perturbaciones neuróticas; estas son el resultado de añadir a una predisposición que va a favorecer las alteraciones de la libido una serie de factores accidentales que ocasionarán regresiones cuando actúen como reactivos sobre esa predisposición. La evolución traumática de la libido desde la primera infancia va a ser el origen de esa predisposición (ibíd.: 1233-1237); sin neurosis infantil no puede haber neurosis posterior, como se comprueba claramente en buena parte de las novelas de Millás que se analizarán posteriormente, aunque ahora hay que destacar *El mundo* como claro ejemplo de la influencia de la hermenéutica psicoanalítica en la escritura de *autoficción*. Se trata de una narrativa terapéutica que, de forma similar a la de autoayuda, fija el síntoma en el cuerpo neurótico, dificultando la curación del paciente:

Finalmente, y quizá de manera más crucial, la narrativa terapéutica emerge del hecho de que el individuo se ha incrustado en una cultura saturada con la noción de derechos. La doctrina psicológica proporciona el léxico y la gramática para articular las demandas de “reconocimiento”, demandas de que el propio sufrimiento privado debería ser públicamente reconocido y remediado. Como ningún otro lenguaje cultural, el lenguaje de la psicología mezcla la emocionalidad privada y las normas públicas. El lenguaje de la psicología ha codificado el yo privado y lo ha puesto a disposición para su escrutinio y su exposición pública. Este mecanismo puede transformar el sufrimiento en condición de víctima, y la condición de víctima en una identidad. (Illouz, 2010: 236).

Los factores accidentales que pueden actuar como reactivos sobre la disposición neurótica son la pérdida del objeto amado que coincide con una fijación libidinal infantil, las exigencias de la realidad que tropiezan con fijaciones libidinales previas, el infantilismo marcado en contraste con las exigencias de la evolución, o un incremento de la libido en ciertas etapas de la evolución (menopausia, pubertad, etc.) que no encuentra forma de ser satisfecha en el mundo exterior. Todos estos factores reactivos están dispersos en la mayor parte de los relatos de la neurosis masculina que se consideran en este estudio, pero *Letra muerta* de Juan José Millás, puede servir como ejemplo de concurrencia de esos elementos catalizadores. En esta novela, la madre moribunda paraliza definitivamente la evolución heterosexual del hijo y él se adscribe a una homosexualidad amparada por una organización religiosa exclusivamente masculina que, en principio, pretendía destruir. Ésta es la manera que tiene el hijo de aproximarse a una representación de la figura paterna (tal como lo entiende Freud) que antes desdeñó, en connivencia con la madre:

En el lazo que une a cada individuo con Cristo hemos de ver indiscutiblemente la causa del que une a los individuos entre sí. Análogamente a lo que sucede en el Ejército. El jefe es el padre que ama por igual a todos los soldados, razón por la cual éstos son camaradas unos de otros. Desde el punto de vista de la estructura, el Ejército se distingue de la Iglesia en el hecho de hallarse compuesto por una jerarquía [...] La Iglesia presenta asimismo una jerarquía; pero que no desempeña ya en ella el mismo papel económico, pues ha de suponerse que Cristo conoce mejor a sus fieles que el general a sus soldados y se ocupa más de ellos (Freud, 1981: 2579).

En las neurosis siempre aparece un conflicto, producto de una privación originada por la oposición de dos deseos que suelen relacionarse con los intereses del Yo en oposición a los requerimientos del Ello. El síntoma neurótico es la manifestación de esa represión, pero también la delata:

En todo neurótico siempre se descubre una oposición de deseos, o sea, la presencia de un conflicto psíquico producto de la privación originada por dicha oposición de deseos. En otras palabras, una parte de la personalidad manifiesta determinados deseos y otra parte se opone y los rechaza [...]. El conflicto es provocado [...] por la privación. La libido al verse frustrada es impulsada a buscar otros caminos y objetos, que pueden despertar el reproche de una parte de la personalidad, la cual veta estos nuevos modos de satisfacción. De acuerdo a lo dicho, hay un conflicto entre el Ego y la sexualidad. En este punto surgen los síntomas que manifiestan indirectamente las tendencias libidinosas (Mandolini, 1965: 195).

El conflicto será patológico cuando a la privación exterior se suma una privación interior (una susceptibilidad) relacionada con un objeto distinto al de la privación exterior, tal como ocurre en *Letra muerta*, donde la imposibilidad de consumar el incesto impide el acercamiento a otra manifestación posterior de lo femenino, lo cual vuelve introvertido al individuo, futuro neurótico. En el introvertido hay una renuncia al principio de realidad y un anhelo de permanencia en el principio del placer, junto con una regresión a un autoerotismo primitivo. La introversión es, por tanto, el resultado del alejamiento de la libido de las posibilidades de satisfacción y su desplazamiento hacia la fantasía (Jung, 2008: 447 y ss.). Un introvertido no es un neurótico, pero no está lejos de serlo, como en el caso de los artistas: son introvertidos próximos a la neurosis. En la dinámica de introversión de Turis, protagonista de *Letra muerta*, la homosexualidad le permitirá mantener el vínculo con la madre muerta, a la vez que asegura la cohesión de la organización religiosa en la que su neurosis queda contenida:

Las tendencias sexuales directas conservan cierto carácter de individualidad aun en el individuo absorbido por la masa. Cuando esta

individualidad sobrepasa cierto grado, la formación colectiva queda disgregada. La Iglesia católica tuvo los mejores motivos para recomendar a sus fieles el celibato [...] Del mismo modo, el amor a la mujer rompe los lazos colectivos de la raza, la nacionalidad y la clase social y lleva así a cabo una importantísima labor de civilización. Parece indiscutible que el amor homosexual se adapta mejor a los lazos colectivos, incluso allí donde aparece como una tendencia sexual no coartada (Freud, 1981.: 2608).

La diferencia entre síntoma e inhibición radica en que ésta es la disminución de una función, y el síntoma es una modificación extraordinaria de la misma. Ambos tienen un sentido y suelen representar renunciaciones del Yo a determinadas funciones, para evitar conflictos con el Ello o con un severo Superyó; por esta razón, angustia e inhibición están directamente relacionadas (ibíd.: 2835). El Yo es la verdadera sede de la angustia, tanto de la real como de la neurótica, que surge como reproducción de una angustia primitiva ante un peligro anterior como, por ejemplo, la pérdida del objeto amado, la castración, o las exigencias del Superyó. En la neurosis, el síntoma está constituido tanto por la energía del impulso reprimido como por la propia angustia, con excepción de la histeria de conversión, en la que no se advierte esta unión. Para que el Yo pueda evitar la angustia al tener que reprimir las fuerzas que lo amenazan, arbitra una serie de mecanismos de defensa ineficaces, porque deben actuar constante y repetidamente para evitar la irrupción de lo reprimido (ibíd.: 2877-2878). La negación, la proyección, la *introyección*, la represión, el ceremonial, la reparación del objeto dañado, el aislamiento entre causa y consecuencia o la regresión, son ejemplos de mecanismos defensivos que, después de todo, reafirman el síntoma que tratan de mitigar. Por el contrario la sublimación resulta eficiente como mecanismo de defensa, puesto que en ella los impulsos encuentran canales asexuales para su expresión (ibíd.: 2675). La sublimación artística es una formación defensiva encaminada a satisfacer los deseos prohibidos, tanto del autor como del espectador; sus fuerzas impulsoras son los mismos conflictos que conducen a la neurosis, pero el artista ha

conseguido destinarlos a otro fin. Evadirse de la realidad y vivir temporalmente en un mundo imaginario, como hace el artista, es una satisfacción sustitutiva de un deseo insatisfecho (ibíd.: 1343-1348). Sólo el hombre insatisfecho fantasea y se identifica parcialmente con la proyección de la fantasía de otro, por ejemplo, en las narraciones centradas en la evolución del Yo; en ellas, el héroe de ficción representa al Yo del lector.

La mayor parte de las narrativas analizadas en este estudio lo constituyen relatos centrados en la evolución de un Yo masculino de contornos difusos, pero el que más claramente muestra el goce del lector insatisfecho y su identificación con el del creador neurótico, es quizá *Llámame Brooklyn*, novela que narra la génesis de otra imposible de concluir para su autor, imposibilidad que hereda de sus antepasados. El personaje que hace de editor de la novela y consigue llevarla a dónde su mentor pretendía, ocupa el lugar del lector identificado hasta la médula con el angustiado creador. Tanto es así, que está a punto de convertirse en él, después de haber tenido que desdoblarse, a fin de poder prestarle una voz para concluir su relato. El lector-editor se hace autor, interpretando y cohesionando un material impregnado de deseo de destrucción, de *thanatos*, y lo hace desde una posición erótica que le permite descubrir su propio lugar en el proceso de creación literaria: deja de ser periodista y encuentra su voz como novelista.

La contribución de la psicología contemporánea al estudio de la literatura es enorme, y también a la propia creación literaria, como atestigua la narrativa de Millás. El psicoanálisis, con todas sus derivaciones, es la corriente que ha resultado más rentable para los estudios de literatura y para la *poiesis* literaria; la creación de Freud entiende esta última como una manera de ilustrar muchos de los supuestos teóricos de su doctrina, puesto que la considera un fenómeno equiparable a los sueños, las fantasías

o los actos fallidos, a la vez que aporta materiales hermenéuticos para una posible lectura paralela de la obra. Se debe insistir en que el psicoanálisis considera al hombre dominado por una fuerza oscura a la que no puede acceder directamente, y que tiene poder para alterarlo sin que pueda defenderse de ella; esta fuerza es lo que Freud llamó inconsciente; su lugar se ubica entre el deseo del sujeto y su represión, y se manifiesta, entre otras vías, como acto fallido que revela el anhelo oculto de manera impertinente, o como síntoma patológico, que no es más que un sustituto de un deseo reprimido. El material inconsciente tiene que salir a la superficie de una manera o de otra y hacerse consciente, pero no puede hacerlo de manera directa, porque ello atentaría contra la integridad del Yo, así que ese material se expresará por vía indirecta, por sublimación o por transfiguración. Esta es la esencia de los sueños y también de la creación literaria: la manifestación indirecta de un deseo inconsciente que ha sido reprimido:

Creo asimismo que tampoco podrá ya nadie considerar como una casualidad el hecho de que en la interpretación de estos sueños lleguemos siempre a temas de los que no hablamos sino a disgusto o en los que nos es desagradable pensar [...]. Este sentimiento de displacer, que retorna en el sueño, no excluye, sin embargo, la persistencia de un deseo [...]. Por otra parte, creemos justificado enlazar el carácter displaciente de todos estos sueños al hecho de la deformación onírica y deducir que si se muestran deformados y aparece en ellos disfrazada la realización de deseos hasta resultar irreconocible, es precisamente porque existe una repugnancia o una intención represora orientadas contra el tema del sueño o contra el deseo que de él emana (Freud, 1985: 204).

El psicoanálisis se inscribe en una visión del mundo en la que el sujeto no es el dueño de sí, en la estela de la filosofía romántica, de Schopenhauer o de Nietzsche, de ahí que sea una práctica interpretativa necesariamente paranoica, que considera a cualquier detalle superficial en un texto como portador de un sentido oculto, subrayado en el contenido manifiesto por unas huellas (un significante) que hay que descifrar, puesto que sirve para taparlo, como un relleno que marcasse el lugar del hueco; así pues, la máscara represora oculta y a la vez desvela, esto es así porque las dos se amoldan al

mismo objeto. El itinerario más fiable para dar con este objeto velado es aprender a descifrar el mapa que dibuja el contenido manifiesto en relación paradójica con aquello que trata de esconder. La paradoja está, como se viene diciendo, en el hecho de que la información esté contenida precisamente en aquello que la oculta, lo cual explica el carácter absurdo y críptico de muchos sueños y de algunos textos. Esta es la función de la literatura como vía de sublimación, de expresión indirecta de un deseo reprimido; de ellos surgen las fuerzas impulsoras de las fantasías, y por lo tanto, del arte en general (ibíd: 543-547). Así, la literatura sería un mecanismo de defensa del Yo, como lo son la regresión, la formación reactiva, el aislamiento, la anulación, la sublimación o la identificación. Estos dos últimos mecanismos están en la base de la creación artística y también de su recepción, puesto que el lector recibirá similares beneficios de la obra literaria en tanto en cuanto logre identificarse con ella, proyectándole sus propias necesidades.

Aunque nazca de una necesidad similar a la de los sueños o los juegos, la literatura necesita de la manipulación consciente de un material, a pesar del rechazo que éste pueda provocar en la conciencia del artista, quien debe ejercer una censura para tratar de mitigar su repugnancia hacia eso que tanto lo incomoda. Así, hay que hablar de la diferencia que existe entre contenido manifiesto, transformado para que el Yo pueda tolerarlo, y contenido latente, que remitiría a aquello que lo amenaza realmente. En medio de estas dos instancias se ubicaría lo que Freud denomina lo siniestro (Freud, 1981: 2503-2505), término que alude a la emergencia del reverso oscuro en las cosas que se han convertido en cotidianas. *Lo que sé de los hombrecillos*, novela de Juan José Millás de presupuestos cercanos a los de la ciencia ficción, tematiza la emergencia de lo siniestro en la vida de un catedrático de costumbres matrimoniales y

académicas anodinas, que se ve trastornado por la aparición de unos seres diminutos empeñados en hacer aflorar sus deseos más inconfesables.

Contenido latente y manifiesto son dos versiones del mismo o, desde otro punto de vista, el segundo sería una traducción del latente, que se podría descifrar conociendo las reglas de transformación que han permitido manifestarlo (Freud, 2006: 517 y ss.) Algunas de estos mecanismos de transformación, durante el transcurso del sueño, son la condensación (la unión inconsciente de contenidos que en la consciencia se mantendrían normalmente separados), o el desplazamiento de algún elemento secundario del contenido latente hacia algún lugar trascendental en el contenido manifiesto para evitar el impacto del verdaderamente importante, alejándolo de la conciencia:

Habremos de pensar, por tanto, que en la elaboración onírica se exterioriza un poder psíquico que despoja de su intensidad a los elementos de elevado valor psíquico, y crea, además por la *superdeterminación* de otros elementos menos valiosos, nuevos valores, que pasan entonces al contenido manifiesto. Cuando así sucede habrán tenido efecto, en la formación del sueño, *una transferencia y un desplazamiento de las intensidades psíquicas* de los diversos elementos, procesos de los que parece ser resultado la diferencia observable entre el texto del contenido manifiesto y el del latente. El proceso que así suponemos constituye precisamente la parte esencial de la elaboración de los sueños y le damos el nombre de desplazamiento. El desplazamiento y la condensación son los dos obreros a cuya actividad hemos de atribuir principalmente la conformación de los sueños.[...] Pero la deformación onírica nos es ya conocida y la hemos referido a la censura que una instancia psíquica ejerce sobre otra en la vida mental; y el desplazamiento constituye una de los medios principales para la consecución de dicha censura, o sea de la defensa endopsíquica (ibíd.: 334-335).

La condensación y el desplazamiento también forman parte de la elaboración del chiste (Freud, 1981: 34 y ss.); el chiste y el humor, en general, son recursos a través de los cuales el sujeto recupera un placer perdido y se enfrenta con una realidad agresiva distanciándose de algo que le resulta especialmente doloroso, enfatizando la desproporción de algún hallazgo involuntario, o burlándose de un objeto y dedicándole la burla a un receptor.

Todos estos mecanismos de transformación de lo latente ayudarían, según Freud, a entender los textos literarios como productos de la modificación del lenguaje corriente. Sin mencionar las prácticas surrealistas, de tan estrecha relación con estas ideas, hay que anotar que la condensación es el mecanismo que estaría en la base de la metáfora, y el desplazamiento, en el de la metonimia. Así pues, la interpretación de un sueño no es muy diferente de la que se pueda hacer de un texto literario puesto que, desde el punto de vista del psicoanálisis, los productos de la literatura pueden considerarse como síntomas que manifiestan la latencia de unos contenidos elaborados a través de unas reglas de transformación que los ocultan a la vez que los delatan. Ello se advierte con especial claridad en *El mundo*, de Juan José Millás, *autoficción* que tematiza los beneficios de la literatura como labor que permite abrir y cauterizar a la vez las heridas del sistema familiar. El ejercicio de la escritura en el relato es interpretado por la voz del narrador protagonista como remedo de aquella práctica del bisturí con la su padre pretendía sanar a los enfermos, y esta interpretación ya forma parte de la cura, en un repliegue hermenéutico favorecido por la terapia a la que el narrador se somete. De esta manera, la trama de *El mundo* manifiesta una fábula “latente” en la que ya se incluyen materiales terapéuticos; ello es prueba concluyente de la presencia del psicoanálisis en una buena parte de los relatos de Millás que tematizan la debilidad del Yo contemporáneo en la cosmovisión posmoderna.

Freud coincide con los postulados esenciales de la hermenéutica tradicional al asegurar que a un mismo contenido manifiesto en el sueño corresponde un complicado entramado de contenidos latentes, a eso se refiere cuando habla de “superdeterminación” del contenido manifiesto. La interpretación de la alegoría, en la tradición bíblica y filológica, estaría en este mismo orden de sustitución de lo latente por lo manifiesto que ha de ser decodificado, pero para el psicoanálisis, en última

instancia, (y aquí es donde difiere de la interpretación clásica) los contenidos manifiestos remiten a una energía sexual reprimida y a las instancias asociadas a ella. Aunque se analizará con todo detalle la relación entre la masculinidad, figura del padre, el símbolo y la religión, en el apartado correspondiente de este estudio, ahora es pertinente subrayar que la libido sustituye a Dios en la hermenéutica freudiana:

Si la interpretación clásica y medieval tenía su sentido último, su significado trascendental [...] en Dios y la razón [...], la interpretación psicoanalítica encuentra su sentido último en una energía sexual reprimida y los contenidos e ideas a ella asociados. Lo que para el psicoanálisis es primario, originario y esencial es el hecho de que el material básico y bruto del que surge el texto onírico es sexual (Asensi, 2003, II: 556).

2.3.3. JUNG.

Jung se da cuenta de que los hechos de la vida personal, por sí mismos, no explican con claridad los motivos míticos recurrentes en ellos. Formula entonces la idea de que en el inconsciente se hallan no solo las latencias de representaciones propias de la conciencia del individuo, sino también otras de carácter universal que se manifiestan en los sueños, en las visiones y en los delirios, y también en el simbolismo de los materiales mitológicos y en el de los sistemas religiosos y filosóficos; estas posibilidades de representación más generales se denominan arquetipos y constituyen, en su conjunto, el inconsciente colectivo (Jung, 1970: 11; 2008: 524 y ss.).

Los arquetipos se repiten con significación similar en sueños y fantasías individuales y en la mitología y en el folclore de los pueblos, sintetizando la dialéctica entre la conciencia y lo inconsciente (Jung, 1984: 64 y ss.). Son formas fundamentales de ciertas experiencias psíquicas continuamente repetidas y se manifiestan en símbolos, mitos y ritos en torno a los cuales el hombre primitivo construye un sistema de

creencias; el hombre moderno, por el contrario, les da la espalda, por eso vive poseído por poderes que no domina y que lo llevan a la neurosis. En la psicología del individuo, el arquetipo es un fenómeno de la imaginación que no se basa en la directa percepción de los objetos, sino que surge del inconsciente individual y se manifiesta en la conciencia de manera súbita, como alucinación o visión no patológica. Se percibe como imagen interna, como expresión concentrada de la globalidad de la psique.

Jung discrepa de la concepción de sexualidad freudiana; para él esta no se limita a una simple función biológica, sino que se trata de una energía psíquica que actúa sobre el alma humana por mediación de lo simbólico. La transformación de la libido llevada a cabo por el hombre gracias a su actividad simbólica facilita el paso de la vida natural a la cultural; de esta manera, el símbolo es determinante en el desarrollo de la conciencia, tanto en el avance de la cultura a través de la historia, como en el proceso de individuación, entendido este como una continua transformación del hombre en su repetida confrontación con el inconsciente. El símbolo sería una manifestación del arquetipo, por lo tanto, una forma de referirse a algo inexpresable en el plano del lenguaje racional, y revelaría la trascendencia de la animalidad por parte del hombre (Jung, 1984: 89 y ss.)

Para Jung, el Yo es el complejo de representaciones que constituye el centro del campo de la conciencia y que el individuo experimenta como idéntico y continuo dentro de él mismo. Este complejo de representaciones conscientes, en el que se sitúa la propia identidad, contiene todo aquello que el sujeto sabe de sí mismo o, mejor dicho, todas aquellas características de su modo de ser que él acepta, puesto que están de acuerdo con los principios, ideales y valores del contexto social en el cual se reconoce. Al Yo se opone, pues, un alter ego: su sombra (Jung, 2008: 199 y ss.). La sombra es el conjunto de modalidades y posibilidades de existencia que el sujeto se niega a reconocer como

propias, porque son negativas con respecto a los valores codificados en la conciencia, por eso las aparta de sí: para defender su propia identidad, aun a riesgo de detener el desarrollo de la personalidad. La sombra no concierne solamente al individuo, sino también, en cuanto arquetipo, al inconsciente colectivo. También la conciencia colectiva tiene su sombra. El diablo sería una variante del aspecto peligroso de la parte oscura del hombre cuando no es reconocida.

La sombra representa una instancia psicológica negada y aislada en el inconsciente que termina por configurar una especie de personalidad disidente, compensando así la identificación del Ego con aquello que le resulta aceptable. Es un surtidor permanente de síntomas que hieren constantemente al Ego; este se defiende pretendiendo que la fuente de su padecimiento está fuera del propio individuo. La paradoja resultante de esta pretensión de escisión de la persona, es que se desea que el doloroso síntoma permanezca (para que el Ego permanezca incólume) y desaparezca (para dejar de sentir el dolor) al mismo tiempo. Se trata de distorsionar neuróticamente la imagen propia para hacerla aceptable

Parafraseando a Gilbert Durand (1992: 185 y ss.), es la mente racional, lógica y masculina la que necesita oponer el Ego a la sombra, por eso solo es posible percibirla con total nitidez en la sombra de otro, mediante imágenes que el Yo rechaza porque cuestiona su ansia de totalidad. Se puede reconocer que hay proyección de la sombra cuando realmente afecta a quien la proyecta en el otro; cuando solamente recibe información de fuera, lo más probable es que no haya tal proyección.

La sombra no siempre es el mal, sino solo lo opuesto al Ego; es la negativa de este a comprender y aceptar la totalidad del ser, y por eso convierte a la sombra en responsable de la aparición del mal, porque pretende ser el artífice de todos los pensamientos humanos y se construye a sí mismo contra esa instancia acechante. Esta

negativa a integrar la sombra en el Yo la convierte en perseguidora, por eso el individuo podrá acercarse a otro sólo porque es portador de su sombra personal enajenada; así construye su Ego, desde la crítica de su propia sombra representada en el otro, lo cual se denomina identificación proyectiva. (Jung, 1970: 55 y ss.; 2008: 522 y ss.).

En este modelo ético binario (belicista), que crea un excedente de mal para cohesionar el grupo que enarbola la bandera del bien absoluto, lo diabólico es antónimo de lo simbólico, porque, etimológicamente, el primer concepto hace alusión a la capacidad de separar y desgarrar, mientras que el segundo alude a la capacidad de reunir. Lo simbólico es lo que mantiene al individuo en contacto consigo mismo y con el grupo, en este caso, sacrificando la inflación del Ego y renunciando al ideal de la perfección absoluta, lo cual facilitará el contacto con la propia sombra impidiendo la fabricación paranoica de enemigos con las partes negadas de la propia persona (Jung, 2008: 521-522). La paranoia cumpliría entonces la función de rebajar la ansiedad y la culpabilidad por haber transferido a los demás lo que no se quiere reconocer como propio.

Debemos poner el arquetipo de la sombra en relación con la única novela de Eduardo Lago y con aquellas de Landero en las que la presencia del imaginario de régimen diurno es más nítida. En estos relatos, lo masculino es extremadamente polémico, puesto que se define en función de aquello que niega, de tal forma que proyecta hacia el exterior lo que no admite dentro, creando seres obligados a hacerse cargo de las necesidades de la sombra ajena. Éstos, a su vez, reproducirán de manera paranoica ese esquema heredado; buscarán un enemigo externo que pueda justificar su constante huida hacia adelante o el odio ciego hacia quien los convirtió en receptáculo de tantos males. Así es como la sombra y su opuesto establecen una dinámica de

representación antitética, característica del régimen diurno del imaginario, tal como lo entiende Durand:

Semánticamente hablando, puede decirse que no hay luz sin tinieblas, mientras que lo inverso no es verdadero: porque la noche tiene una existencia simbólica autónoma. El régimen diurno de la imagen, por lo tanto, se define de una manera general como el régimen de la antítesis. Este maniqueísmo de las imágenes diurnas no escapó a quienes encararon el estudio profundo de los poetas de la luz (2005: 69).

La dialéctica de la sombra y el Ego explica en buena medida la relación que mantienen el personaje de Dámaso y el de su padre en *Hoy, Júpiter*, de Luis Landero. El hijo representa para su progenitor la sombra que su Ego no puede reconocer como propia, por eso la proyecta en el otro, degradándolo para justificar su insatisfacción, y convirtiéndolo así en testigo de su superioridad. La figura del padre se hace doblemente persecutoria para Dámaso porque, además de empequeñecerlo, alabando ante sus ojos una perfección que el niño nunca será capaz de alcanzar, convierte a Bernardo en el hijo ideal, a pesar de no ser su padre biológico. Esta relación triangular en la que el padre implanta en sus dos hijos las necesidades de su sombra y las de su Yo ideal respectivamente (Nasio, 1988: 80; Lacan, 2006: 197), es producto de una exasperación de la tendencia hacia la escisión, propia del régimen diurno del imaginario.

Atendiendo a Gilbert Durand, hay que señalar la importancia del imaginario nocturno (femenino) en la novela de Eduardo Lago, frente a la radicalización del diurno en *Hoy, Júpiter* y en otras novelas de Landero, en las que el ansia paterna por establecer categorías rígidas de conocimiento, límites arbitrarios y férreas distinciones morales, lo aparta del mundo y también obliga al hijo a adoptar la misma conducta, desde una actitud sumisa, refugiándose en la imaginación:

La segunda estructura que encontramos precisamente relacionada con esta facultad de abstraer que es la marca del hombre que reflexiona al margen del mundo es la famosa *Spaltung* [...]. Es la prolongación representativa y lógica de la actitud general autista. En la *Spaltung* ponemos el acento no tanto en la actitud caracterológica de “separarse”

como en el comportamiento representativo de “separar” [...]. La visión esquizomorfa del universo arrastra no sólo a la ensoñación del animal máquina, sino también a la ensoñación del cosmos mecanizado. Es un furor de análisis lo que se adueña de la representación del esquizofrénico [...] Por último, la *Spaltung* se materializa ella misma a la manera de ver de la imaginación y se convierte en “el muro de bronce”, “el muro de hielo” que separa al enfermo “de todo y de todos” y a sus representaciones, unas de otras (Durand, 2005: 192).

En *Llámame Brooklyn*, de Eduardo Lago, la relación entre la propia sombra y su proyección no es polémica, a diferencia del relato de Landero que se está considerando, porque en la novela de Lago la presencia ineludible del *thanatos* en la vida del personaje de Gal evita a quien no pueda devolverle su reflejo o, como mínimo, sofoca la libido del otro para poder permanecer a su lado. Aunque también ostente una función paterna, este personaje, a diferencia del padre rígido de *Hoy, Júpiter*, se reconoce solamente en la sombra de quienes permanecen a su lado, atraídos por él. La fuerza de su instinto de muerte arrastra hacia su centro de gravedad a los que se le acercan, de tal manera que en *Llámame Brooklyn* existe lo que podríamos denominar una “erótica de la muerte” tendente a la reunión, mientras que en la novela de Landero el instinto de vida paterno (por mucho que se trate de libido *dominandi*), organiza la escisión que se ha mencionado en líneas anteriores. Lo erótico deviene *tanático* en el relato de Landero, y en el de Lago la relación es opuesta, de tal forma que esta oposición ejemplifica la diferencia existente entre lo simbólico (relativo a la cohesión) y lo diabólico (separador, y por tanto paranoico) en la teoría de Jung. En la novela de Lago, la muerte da vida, paradoja que encarna el personaje de Ness quien, dejándose invadir por la sombra de Gal, consigue la individuación, término jungiano que alude a la realización personal que facilita la integración de la propia sombra. Ness consigue terminar la novela de la vida de su mentor, y eso le da permiso para reconocer su propia voz como escritor y lo instala en lo simbólico.

A Gal su sombra lo devora y también devorará a quienes se acerquen a él; se trata de una dinámica centrípeta que contrasta con la que caracteriza a la sombra del padre de Dámaso y de Bernardo en *Hoy Júpiter*, puesto que anula a quienes no puedan cumplimentar sus necesidades; al hilo de esta reflexión conviene examinar los conceptos de introversión y extroversión en la obra de Jung. En *Tipos psicológicos* (2008), elabora su teoría de la personalidad a la luz de la dialéctica entre estas dos actitudes fundamentales del hombre. En el caso de la introversión (ibíd.: 444 y ss.), el sujeto es el centro de todos los intereses, de tal manera que todas las energías vitales lo buscan y con ello impiden que el objeto le afecte; parece como si el objeto se vaciase de energía y el sujeto lo enajenase o se apropiase de él. En el caso de la extroversión (ibíd.: 401 y ss.), el objeto actúa como un imán sobre las tendencias del sujeto, las atrae de tal forma que éste se aliena y transforma sus propiedades hasta el extremo de asimilarlas a las del objeto; así, podría decirse que el objeto posee una importancia superior y decisiva para el sujeto. El extravertido tiene poco en cuenta sus exigencias y necesidades subjetivas, y su tendencia le lleva a volcarse hacia fuera sin contar con el estado de su cuerpo, precisamente por ser demasiado poco objetivo. La neurosis más frecuente del extravertido es la histeria, la tendencia a conseguir el interés de las personas de su entorno. El carácter histérico es, primero, una exageración de la actitud normal, complicada luego por reacciones compensadoras procedentes de lo inconsciente, reacciones que, oponiéndose a la extraversión exagerada, compelen a la energía psíquica, mediante trastornos corporales, a la introversión. La reacción de lo inconsciente hace surgir otra categoría de síntomas, que tienen un carácter más introvertido. De ellos forma parte importantísima la intensificación patológica de la actividad fantástica. Cuanto más completa es la actitud extravertida consciente, tanto más infantil y arcaica es la actitud inconsciente.

Estos dos tipos psicológicos delatan una unilateralidad en el desarrollo humano; uno desarrolla sólo sus relaciones hacia fuera y descuida su interior. El otro se desarrolla hacia dentro y en el exterior se paraliza. Con el paso del tiempo surge para el individuo la necesidad de desarrollar lo que hasta aquel momento había descuidado, y este desarrollo se hará en forma de diferenciación de ciertas funciones en la actitud consciente. Esta es un sistema de adaptación compuesto por una serie de funciones psíquicas distintas (sensación, pensamiento, sentimiento e intuición) que deberían funcionar equilibradamente: el pensamiento debería posibilitar el conocimiento y el juicio, el sentimiento debería diferenciar lo importante de lo accesorio, la sensación debería facilitar la percepción de la realidad concreta, y la intuición debería prever todas las posibilidades de una situación. En realidad, estas funciones básicas rara vez están diferenciadas en igual medida, por eso existen sujetos que se limitan a percibir la realidad concreta sin meditar sobre ella o sin discriminar su valor sentimental, por ejemplo. En las funciones no desarrolladas, la actitud introvertida oculta cualidades extrovertidas, y a la inversa, de tal forma que compensan a la actitud consciente. De ahí que, por ejemplo, en un intelectual introvertido puedan descubrirse sentimientos extravertidos.

Todos los humanos poseen tanto el mecanismo de la introversión como el de la extroversión; lo único que constituye el tipo es la preponderancia relativa de uno de ellos. El inconsciente alberga todo lo que no se ha podido formular en la conciencia, y ostenta funciones que en otras circunstancias serían propias de la actitud consciente. El tipo intelectual, por ejemplo, reprimirá el sentimiento, puesto que nada trastorna tanto el pensar como el sentir, y a la inversa, el sentimental tiene que evitar pensar. Así, las funciones reprimidas caen en el inconsciente y quedan sin desarrollar, fundidas con otros elementos, en un estado latente, puesto que lo inconsciente es manifestación de lo

atávico en el hombre, y germen de sus posibilidades futuras, por eso no es difícil que en el curso de la vida aparezca la necesidad y la urgencia (inconsciente) de complementar y modificar la actitud consciente.

Jung define el concepto de persona como un fragmento de la psique colectiva cuya conformación definitiva requiere a menudo de grandes esfuerzos. Originalmente, este término designaba la máscara que llevaba el actor e indicaba el papel que representaba en escena. La persona no es más que una máscara que produce la ilusión de individualidad, pero también conforma el rol a través del cual se expresan las necesidades de la psique colectiva (ibíd.: 493). Están claras las relaciones que este concepto mantiene con la sociología del conocimiento de Berger y Luckmann (2006: 172 y ss.) en lo relativo al concepto de rol como asunción por parte del individuo de ciertas objetivaciones sociales en su socialización secundaria, y con los estudios de Gil Calvo sobre las máscaras masculinas de héroes, patriarcas y monstruos, que definen la máscara como elemento ocultador y a la vez revelador de la psique (2006: 21 y ss.). Esta paradoja de ocultación reveladora define al individuo socializado; durante su juventud, éste debe desarrollar la función dominante, porque la predisposición facilita el aprendizaje y en su madurez se deberían desarrollar las otras funciones, para conseguir un equilibrio de la personalidad. Tal equilibrio favorecerá la individuación, que es el desarrollo de las potencialidades internas del sujeto; la neurosis es el resultado de la dificultad para desarrollar estas potencialidades internas.

Dentro de la actitud extravertida Jung distingue el grupo de los llamados tipos racionales, caracterizados por la primacía de funciones de juzgar racionalmente, con limitación de la sensación y de la intuición y, en compensación, por la irracionalidad inconsciente. El otro grupo lo constituyen los tipos irracionales, cuya actividad no se basa en juicios racionales sino en la intensidad absoluta de la percepción, que está

dirigida a lo que ocurre sin más, sin que medie ninguna selección realizada por el juicio. Se basan en la experiencia, siempre desacompasada con su capacidad de raciocinio.

En la actitud introvertida hay que distinguir también entre tipos racionales, más interesado en los factores subjetivos que en los objetivos. Por el contrario, los irracionales son prácticamente inaccesibles a un juicio externo, dado que son introvertidos con escasa voluntad de exteriorización; lo que acontece en su interior es tan cautivador y de un atractivo tan inagotable que no notan que su comunicación contiene muy poco de la excelencia que viven en sí mismos.

Estos casos se hallan sujetos a condiciones normales; en condiciones anormales como, por ejemplo, la imposición a un niño de una determinada actitud en contra de su disposición individual, lo que se conseguirá es un falseamiento del tipo psicológico que convertirá al individuo en neurótico (Jung, 2008: 500-502)

En el ámbito de la estética, Jung aprovecha los estudios de Wilhelm Worringer, quien distingue entre empatía y abstracción en el modo en el que el hombre se relaciona con el arte, para amplificar los conceptos de introversión y extroversión; ambas actitudes se hallan siempre presentes en el individuo, pero en la mayoría de los casos se hallan desigualmente diferenciadas (ibíd.: 345 y ss.) La empatía consistiría en el traslado de un contenido psíquico a un objeto mediante el sentimiento, de tal manera que el objeto es asimilado al sujeto y éste termina por sentirse a sí mismo en aquél. La empatía sería, por lo tanto, una extroversión. La vivencia estética de la empatía supone un goce de sí mismo por parte del sujeto objetivado, así el sujeto encontrará bello el objeto con el que puede participar sentimentalmente. La actitud empática necesita que el objeto esté, en cierta medida vacío y, por eso, ella podría llenarlo. La abstracción, por el contrario, presupone que el objeto es en cierta medida vivo y activo, así que intenta sustraerse a su influencia. La actitud abstractiva es centrípeta, es propia de la

introversión, ello supone que el acto de abstracción va precedido de un acto inconsciente de proyección en el cual le son transferidos al objeto contenidos de tonalidad negativa. Del mismo modo, la empatía también ha de estar precedida de un acto inconsciente que debilite al objeto y luego lo convierta en apropiado para acoger los contenidos subjetivos. Por esto, también en la empatía el sujeto se pone por encima del objeto con una fantasía que desvalora y debilita el objeto o que eleva al sujeto y lo pone en un lugar superior. En la actitud abstractiva, el objeto está a priori dotado de vida y de una actividad autónoma y no necesita de la empatía, porque ejerce una influencia tan fuerte que compele a la introversión; esa carga libidinal tan fuerte del objeto procede de su analogía con ciertos aspectos del inconsciente en el introvertido. La psicología del abstractivo es la psicología del oprimido, mientras que el *endopático* se enfrenta al objeto con seguridad, pues para él no es peligroso, por su carencia de alma. Finalmente, estas dos actitudes también funcionan como sistemas de adaptación y de defensa que facilitan al hombre la posibilidad de apartarse momentáneamente de sí, refugiándose en su función primordial, la que le permite estar acorde con las expectativas colectivas:

Empatía y abstracción, extraversión e introversión son mecanismos de adaptación y de defensa. Al posibilitar la adaptación protegen al hombre de los peligros externos. Al ser *funciones dirigidas* liberan al hombre de lo impulsivo casual, más aún, incluso lo protegen de ello al posibilitarle una *autoenajenación*. La experiencia psicológica cotidiana enseña que hay muchos seres humanos que se identifican completamente con su función dirigida (la función “superior”) [...] La identificación con la función dirigida tiene la indiscutible ventaja de que así nos adaptamos de manera óptima a las expectativas y exigencias colectivas y, además, de que sólo así podemos escapar, mediante la autoenajenación, a nuestras funciones inferiores, no diferenciadas. La “falta de egoísmo”, el “desinterés”, es además, desde el punto de vista de la moralidad social, una virtud especial. De otro lado está, sin embargo, el gran inconveniente de la identificación con la función dirigida, o sea, la *degeneración del individuo* (ibíd.: 354-355).

Esta dinámica de “autoenajenación” se advierte en algunas de las novelas de Landero que tematizan la capacidad de adaptación de la personalidad a la necesidad

ajena. En *El mágico aprendiz* o en *Juegos de la edad tardía*; incluso en *El guitarrista*, los personajes, siempre masculinos, se descubren a sí mismos (y se construyen también) cumplimentando los requerimientos del prójimo con un talento para ellos desconocido, de tal manera que se convierten en ese ser superior que los otros necesitan que sean, ayudados por la ceguera de quienes siempre están dispuestos a negar la evidencia del vacío en ese personaje que han convertido en líder.

La literatura es una de las vías más prestigiadas por el hombre para la expresión y transmisión de los arquetipos, puesto que a través de ella el receptor puede reconstruir ese conjunto de posibilidades de representación que subyace a los símbolos que la obra literaria muestra. En este orden de cosas, a continuación se estudiará el arquetipo junguiano de la madre en relación con la narrativa de Millás, porque es especialmente rentable para analizar la representación de una masculinidad en estado precario, análisis que se concluirá en la segunda parte de este trabajo. Lo que interesa ahora es aportar información sobre este arquetipo y ponerla en relación con la omnipresencia materna en una notable porción del conjunto de novelas de este autor. Si a este protagonismo se le suma la proyección que el hijo neurótico hace sobre esa figura sobredimensionada, y el consiguiente menoscabo de la imagen paterna, resultará esa masculinidad endeble característica de la cosmovisión posmoderna, en la que el sujeto, de por sí, ya es débil

La influencia de de los arquetipos en el desarrollo psicológico de los individuos es especialmente manifiesta en las etapas en las que la conciencia está menos desarrollada, de tal manera que el niño los recibe de sus padres sin poder cuestionar su influencia, y eso hace que se aferre al legado que le han transmitido sus figuras de poder hasta bien entrado en la edad adulta:

Pero así como los arquetipos aparecen como los mitos en la historia de los pueblos, también se encuentran en cada individuo y ejercen su acción más intensa, es decir, hacen la realidad más antropomorfa allí donde la conciencia es más limitada o más débil y donde la fantasía puede por lo

tanto dominar los datos del mundo exterior. Esta condición se cumple indudablemente en el niño en sus primeros años de vida, por eso lo que me parece más probable es que esa forma arquetípica de la pareja de dioses reviste y asimila la imagen de los verdaderos padres, hasta que finalmente es percibida la verdadera figura de estos no pocas veces con gran desilusión del niño. Nadie sabe mejor que el terapeuta que la mitologización de los padres se continúa a menudo hasta bien avanzada la edad adulta y que solo se la abandona después de haber vencido una enorme resistencia (Jung, 1970: 63).

Los arquetipos son la abstracción de distintas manifestaciones simbólicas, y su contenido puede ser de signo positivo o negativo. Así, el arquetipo de la madre puede manifestarse en diferentes formas: esposa, suegra, virgen, iglesia, ciudad, etc. En cualquier caso, los aspectos esenciales de la madre son “su bondad protectora y sustentadora, su emocionalidad orgiástica y su oscuridad inframundana” (Jung, 1970:76). El origen de la mayoría de las neurosis infantiles está, según Jung, en la relación con los padres y, sobre todo, en las perturbaciones de la madre. Se trata del primer ser que le da noticia de su masculinidad y, al mismo tiempo, también le informa sobre su propia feminidad, por eso el niño debería percibir algunas de las siguientes facetas del arquetipo:

lo “materno”, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión (Jung, 1970: 75).

La madre es la figura responsable del complejo materno en el hijo varón, que se manifiesta en forma de capacidad estética y docente, espiritualidad, y enérgica masculinidad, o bien como donjuanismo, homosexualidad, *autocastración* y locura y muerte temprana. De casi todos estos aspectos hay ejemplos suficientes en las novelas de Millás que tematizan este complejo materno presentando a los hijos como seres

autocompasivos, depresivos e inseguros que no pueden liberarse del dominio de la madre:

En su manifestación individual, el carácter del ánima de un hombre, por regla general adopta la forma de la madre. Si comprende que su madre tuvo una influencia negativa sobre él, su ánima se expresará con frecuencia en formas irritables, deprimida, con incertidumbre, inseguridad y susceptibilidad [...] Dentro del alma de tal hombre la figura negativa del ánima-madre repetirá interminablemente este tema: “No soy nada. Nada tiene sentido. Para otros es diferente, pero para mí... No disfruto de nada” (Jung, 1984: 180-181).

La madre tiene secuestrada el ánima de su hijo (según Jung, el conjunto de imágenes arquetípicas del eterno femenino en la conciencia masculina), y él no tiene permiso para acceder con facilidad a otra mujer; no consigue “hacer la separación adecuada entre el ánima y la madre” (ibíd.: 123). El personaje de la madre aparece como mujer dominante y controladora que mantiene pendiente al hijo de sus caprichos y veleidades en *El mundo*; él se convierte en una más de sus innumerables enfermedades cuyos síntomas utiliza como mecanismos de control familiar, puesto que en ella el infortunio es una fuente de gozo. En *El desorden de tu nombre*, la madre es vista por el hijo como origen y vía de transmisión del mal. En *Volver a casa*, la preferencia de la madre por uno de sus dos hijos gemelos llevará al otro a vivir una vida de pesadilla onanista en la que la personalidad es un constante ejercicio de impostación. La esposa madre (castradora) de *Lo que sé de los hombrecillos* contiene la sexualidad de su marido, desbordada en ausencia de ella con la aparición de unos seres diminutos que le empujan a él a realizar lo que nunca se había permitido. En *El jardín vacío*, la madre aparece como guardiana de las instituciones que el padre traiciona, e impone un severo régimen de coyunda a su marido, pero también se acerca lo suficiente al hijo para luego tacharlo de incestuoso. *Cerberos son las sombras* es una declaración de amor filial a un padre anulado por su mujer, que no duda en pedir al hijo ayuda para desprestigiar la figura paterna; el hijo se acerca al padre y, haciéndolo, se convertirá también en lo que

el progenitor representa para la madre: la encarnación de la impotencia. Por fin, *Letra muerta* demuestra la victoria del arquetipo materno (manifestado simbólicamente en la iglesia y sintomáticamente en la homosexualidad) frente a cualquier resistencia; aquí el hijo termina convertido en monje, después de renunciar a destruir la institución que finalmente lo cobijará y dará sentido a su feminización. Esta conversión tiene su origen en la alianza que madre e hijo establecen contra un padre que nunca mostró ningún signo de fortaleza ante tal connivencia; esta debilidad justifica un trastorno de personalidad antisocial en el hijo, que lo llevaría a intentar destruir la institución religiosa donde finalmente encontrará refugio y amor, en la persona de un seductor novicio.

Como se acaba de comprobar, el de la madre es un arquetipo de rasgos marcadamente negativos en la narrativa de Juan José Millás; en la mayoría de los casos, obligará al hijo a una relación paradójica de doble vínculo en el que su afecto lo salva a la vez que lo condena, porque, asumido como el único modo de comunicación posible, mediará en su criterio para relacionarse con la realidad, acercándolo a la esquizofrenia:

No cabe duda de que el mundo en que vivimos está lejos de ser lógico y de que todos hemos estado expuestos a dobles vínculos [...]. Sin embargo, la mayoría de tales experiencias son aisladas [...]. Es muy distinta la situación cuando el contacto con los dobles vínculos es duradero y se convierte gradualmente en una expectativa habitual [...]. Si [...] un doble vínculo da lugar a conducta paradójica, entonces esa misma conducta, a su vez, crea un doble vínculo para quien lo estableció [...]. Todo lo que puede decirse es que, cuando el doble vínculo se ha convertido en el patrón predominante de comunicación, y cuando la atención diagnóstica está limitada al individuo manifiestamente más perturbado, la conducta de este individuo [...] satisface los criterios diagnósticos de la esquizofrenia (Watzlawick et al. 1997: 200-201).

Para Jung la labor del poeta consiste en poner de manifiesto en su obra lo que está latente en el inconsciente colectivo, anticipándose muchas veces a su época, y sin tener consciencia del verdadero significado de su elaboración simbólica (Jung, 2008: 232 y ss.). El poeta que sabe expresar de manera atinada la capa más superficial de lo

inconsciente tendrá un éxito más inmediato, pero cuanto más hondo penetre su mirada, tanto más extraña le resultará su labor a la masa y tanto mayor será la resistencia contra quien de algún modo se distingue de ella. La masa no comprende ese espíritu, pero vive inconscientemente lo que expresa, no tanto porque lo exprese él, como porque ella vive de lo inconsciente colectivo, dentro del cual él ha mirado previamente, haciéndose, en muchos casos, objeto de odio por quienes no han sabido darse cuenta de su capacidad de penetración y clarividencia. Puesto que consigue conectar lo individual con lo colectivo, la labor *poiética* es, ante todo, simbólica. Esta labor requiere una desvinculación de la libido del objeto que se trasladará al interior del sujeto, lo cual hará que se activen las imágenes de lo inconsciente; estas imágenes son formas de expresión arcaicas, que se convierten en símbolos, los cuales, a su vez, se presentan como equivalentes a objetos relativamente desvalorizados (ibíd.: 348 y ss.). Dado que el símbolo puede engendrarse gracias a una relativa desvalorización del objeto, resulta evidente que sirve también para su menoscabo, puesto que si el objeto tuviera un valor incondicional, sofocaría al sujeto y eliminaría su libertad de acción.

Una identidad del sentimiento con el objeto hace que éste pueda ejercer una influencia fuerte sobre el sujeto; además, cualquier afecto del sujeto violentaría al objeto porque no lo diferenciaría de sí. Esto se soluciona con la elaboración simbólica, que sustrae al objeto una cierta cantidad de libido, con lo cual lo desvaloriza relativamente, otorgando así al sujeto un valor añadido. Esta degradación del objeto necesaria para la elaboración simbólica es lo que *Llámame Brooklyn* muestra con claridad; en la novela se narra el proceso que lleva a Ness a convertirse en escritor desvalorizando la figura de su mentor Gal, cosa que éste no pudo hacer con su acopio de material destinado a convertirse en novela, precisamente porque los objetos (esos materiales acumulados) se apropiaban de él y anulaban su capacidad simbólica. El instinto de muerte de Gal es la

razón de esta imposibilidad de sublimación, puesto que esa es la instancia con la que comulgan los objetos que le impiden culminar su creación; tan solo puede acumularlos, como testigos de su impotencia. En la impotencia creativa de Gal, sujeto y objeto se identifican, porque éste no ha podido ser reducido para ser posteriormente trascendido.

La elaboración simbólica aparece cuando la vía racional se ha convertido en un callejón sin salida. La lógica no siempre es útil en las cuestiones decisivas; la razón no basta, porque es incapaz de crear la imagen, el símbolo. El símbolo es irracional, es la vía del medio, en la cual los opuestos se unen para producir un movimiento nuevo. Con el nacimiento del símbolo cesa la regresión de la libido a lo inconsciente, por incapacidad de resolución de un problema en el ámbito de la consciencia. La regresión se transforma en progresión, lo estancado fluye. Cuanta más libido se invierte en lo inconsciente, tanto mayor es su posibilidad de acción, tanto más se avivan todas las posibilidades funcionales rechazadas y comienzan a ejercer una creciente influencia sobre la consciencia, a pesar de la resistencia a menudo desesperada de la inteligencia.

El símbolo es salvador, porque puede contener y unificar elementos conscientes e inconscientes. Mientras la libido disponible para la consciencia va agotándose poco a poco, crece el peligro de una destrucción por la irrupción de contenidos inconscientes, pero a la vez crecen las posibilidades de aparición del símbolo llamado a resolver el conflicto (ibíd.: 559 y ss.). Por esta razón, el símbolo va estrechamente ligado a lo peligroso y amenazador, y hasta puede ser confundido con ello, o provocar la aparición del mal y de la destrucción. En cualquier caso, la aparición de lo simbólico redentor se halla vinculada del modo más íntimo a la destrucción y a la devastación, como se puede comprobar, una vez más, en la relación de Gal y Ness en *Llámame Brooklyn*, puesto que este último llega a encontrar su propia voz después de enterrar a su compañero, haciéndolo resucitar -simbólicamente- con la novela que termina para él.

La Poética de la imaginación tiene en el concepto junguiano de arquetipo uno de sus principios más sólidos, puesto que considera los textos literarios como cauces expresivos de imaginación poética universal, que puede llegar a convertir el mensaje en revelación inédita. En último término, la trascendencia vital de la poesía y del arte descansa en la experiencia poética de las formas de comunicación imaginaria consciente o intuita. El hombre descubre en los mitos y símbolos de los textos literarios los principios que insertan su devenir individual en la historia colectiva de la humanidad a través de los universales estéticos descubiertos en la poesía. El receptor de la producción literaria no tiene por qué discernir de manera consciente ese entramado de mitos y símbolos, ni siquiera es necesario que el productor del texto los formule explícitamente. Tan sólo es necesario que, en uno y otro caso, se intuyan como formas arraigadas de expresión. La lectura analítica de esos entramados simbólicos es tarea exclusiva de los críticos literarios, en un análisis a posteriori. Así pues, Jung abre el camino a una variedad de crítica literaria en la cual confluyen literatura, psicología y antropología, puesto que atribuye la significación última de las obras a la recurrencia de los arquetipos; dentro de esta línea se inscriben, de manera directa o indirecta, los trabajos de Durand, Bachelard, Frye o García Berrio:

Por el contrario, la existencia descubierta de estructuras imaginarias prototípicas en la obra *implica* tanto al autor [...], como [a] [...] sus destinatarios, en quienes se reconoce por consiguiente la capacidad [...] para acceder a esas estructuras antropológicas universalizables [...]. Las formas literarias plasmadas en el material verbal del texto, lo mismo las más regulares de la convencionalidad como las menos previsibles de la expresividad protopoética, se orientan para ser cauce expresivo de ese otro nivel de imaginación poética más universal, que realiza en los mejores casos la transfiguración del mensaje expresivo, a términos de revelación interesante, inédita y ejemplar (García Berrio, 1994: 430).

2.3.4. LACAN.

2.3.4.1. REAL, IMAGINARIO, SIMBÓLICO.

La teoría lacaniana no constituye propiamente un corpus doctrinal, y su discurso está más en el ámbito de la hipótesis y de la connotación que en el de la denotación científica, entre otras muchas razones, por su negativa a asociar de manera fija un único significado a un significante. Lacan leyó a Freud desde la perspectiva de un lingüista, pero también utilizó materiales de otras disciplinas como herramientas para asentar conceptos que en Freud estaban solo latentes.

Para Lacan, el inconsciente está estructurado como un lenguaje, no se trata solo del dominio de las pulsiones irracionales opuesto al Yo; es el lugar desde donde habla la verdad del sujeto, una verdad insoportable con la que tendría que aprender a vivir:

Aquí reaparece lo que ya les señalé, a saber, que le inconsciente es el discurso el otro. Este discurso del otro [...]: es el discurso del circuito en el que estoy integrado. Soy uno de sus eslabones. Es el discurso de mi padre, por ejemplo, en tanto que mi padre ha cometido faltas que estoy condenado a reproducir: lo que llaman *super-ego*. Estoy condenado a reproducirlas porque es preciso que retome el discurso que él me legó, no simplemente porque soy su hijo, sino porque la cadena del discurso no es cosa que alguien pueda detener, y yo estoy precisamente encargado de transmitirlo en su forma aberrante a algún otro (Lacan, 2006 II: 141)

El psicoanálisis lacaniano tiene mucho de constructo filosófico, puesto que no enseña a acomodarse a las demandas de la sociedad, sino que aspira a mostrar cómo se constituye la realidad; según esto, las formaciones patológicas tienen la misma dignidad que las principales posturas filosóficas, por eso la meta del tratamiento no es conseguir el bienestar, sino identificar cuál es el verdadero deseo del paciente en lo real.

La realidad para Lacan está compuesta de tres niveles: lo real -lo virtual, lo impredecible, todo lo que no ha podido ser simbolizado-, lo imaginario -el pensamiento,

las fantasías, la realidad, que configuran al Yo- y lo simbólico -las reglas y convenciones que permiten dialogar con lo real- (Lacan, 2006 I: 107 y ss.; 252-253). El orden simbólico es la segunda naturaleza de todo hablante, y está fundado por la ley paterna, que permite la triangulación con lo que antes era una unidad entre el hijo y su madre.

Nos dicen que la exigencia de una madre es proveerse de un falo imaginario, y se nos explica muy bien que su hijo le sirve de soporte, harto real, para esa prolongación imaginaria. En cuanto al niño, no hay dudas, varón o hembra, localiza muy tempranamente el falo, y, se nos dice, se lo otorga generosamente a la madre [...]. La pareja debería coincidir muy bien en espejo en torno a esta común ilusión de falicización recíproca. Todo debería suceder a nivel de una función mediadora del falo. Ahora bien, la pareja en cambio se encuentra en una situación de conflicto, incluso de alienación interna. ¿Por qué? [...] Porque el falo [...]. Está en otro lado [...]: se supone que el padre es el portador. En torno a él se instaura el temor a la pérdida del falo del niño, la reivindicación, la privación, o la molestia, la nostalgia del falo de la madre (Lacan, 2006 III: 453-454).

La *forclusión* de la ley del padre (el rechazo de esta palabra paterna castradora por parte del infante) es causa de psicosis, y está originada en la negativa de la madre a dar entrada al padre, porque quiere permanecer en una relación simbiótica con el niño. Esta dinámica aparece claramente mostrada en *El mundo*, de Juan José Millás, relato en el que el hijo puede identificar los materiales que le otorga el padre para que pueda elaborar su tortuosa relación con la madre, facilitándole así el acceso al nivel simbólico.

El orden simbólico es el lugar del gran Otro, el lugar en el que el hombre (el pequeño Otro: la imagen ideal que tiene de sí el sujeto) se percibe como tal a través de los sistemas simbólicos, y puede adoptar configuraciones tales como “dios”, “nación” o “comunismo”, que consiguen que el sujeto evite la angustia ante su vacío porque se sienta vigilado y a merced del deseo que les supone a estas estructuras (Lacan, 2006 III: 63 y ss., 295 y ss.; Žižek, 2008: 17 y ss.) El Otro es la instancia desde la cual el hombre desea, puesto que su deseo está predeterminado simbólicamente por ella, incluso cuando

los deseos son transgresores. Esta es una de las lecturas del famoso enunciado lacaniano “el deseo del hombre es el deseo del Otro” (Lacan, 2006 I: 259-260); otra posible lectura es muy similar a la que realiza Girard en su obra *Mentira romántica y verdad novelesca* analizada en páginas anteriores. En esta última, el sujeto percibe al Otro como *deseante*, como sede de un deseo indescifrable que también confronta al sujeto con el enigma de su propio deseo.

Para entender en profundidad la noción de simulacro en la posmodernidad interesa comprender que el Otro lacaniano no es una instancia psicológica; solo existe en la medida en que los sujetos actúan como si existiera, porque es sostenido por la continua actividad simbólica de los hablantes, de tal manera que, a la vez que éstos se comunican, también se están refiriendo a ese gran Otro virtual. Esto es así porque la comunicación humana también afirma simbólicamente el hecho mismo de su existencia, y además muestra el modo en el que el hablante se relaciona con el contenido del mensaje. *Tonto, muerto, bastardo e invisible* y *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, tematizan el juego posmoderno consistente en actuar para comprobar los efectos *performativos* de la puesta en escena, de tal manera que se considera real lo que es efectivo, aunque se trate de un simulacro (Baudrillard, 1978: 144). Estando a merced del Otro el sujeto se hace objeto de una voluntad ajena y abre la vía a la pulsión sado-masoquista en la que el sádico es objeto, pero ejerce su sadismo en provecho ajeno; es un perverso, porque afirma tener acceso directo al deseo de alguna de las manifestaciones del gran Otro y actúa siguiendo su sagrada voluntad: este es el lugar del fundamentalismo. Por el contrario, el rechazo al gran Otro, al orden simbólico, es una posición adolescente relacionada con la pérdida de valor de la función paterna en la sociedad contemporánea, porque disminuye las posibilidades de que el sujeto pueda identificarse con una posición que justifique el límite, la norma y la ley. Este

menoscabo de la función paterna se advierte en muchas de las novelas de filiación posmoderna de Millás, por ejemplo en *El desorden de tu nombre*, donde el protagonista decide jugar con el límite de la ley (y convertir la realidad en un juego de simulacros), cuando descubre cuáles son los hilos que tejen la urdimbre empresarial destinada a llevarlo al éxito en el mundo editorial, éxito que certifica su fracaso como novelista. Las figuras paternas han perdido autoridad para él y su cinismo no conoce límite: la realidad consiste en una puesta en escena de los códigos que conforman el gran Otro. Este cinismo de ribetes posmodernos termina convirtiendo el amor en una dramaturgia sadomasoquista, algo parecido a lo que ocurre en *Visión del ahogado*, donde los juegos sexuales violentos demuestran que el encuentro amoroso es imposible, y la pretensión de estar al margen de la ley no es mucho más que terrorismo inmaduro de francotirador, necesario para disimular una identidad precaria. La inmadurez también caracteriza al protagonista de *El jardín vacío*, atrapado en una adolescencia eterna de la que no pudo apartarle un padre transgresor de la ley, de quien el hijo hereda su anomia. En *Letra muerta*, ese terrorismo infantiloides termina por justificar y fortalecer la ley que lo permite y lo castiga, puesto que su protagonista llega a convertirse en religioso, representante de la institución que estaba dispuesto a destruir.

En Lacan, el orden del imaginario parte de la identificación que el niño (que todavía no tiene una noción de su integridad corporal) hace sobre su imagen en el espejo, y que luego ampliará hasta incluir el resto de los objetos que lo rodean. El bebé se vivía como un todo, y poco a poco ha comprobado que el pecho materno no forma parte de su cuerpo, que “hay otro”, y llegará a ver completo en el espejo lo que en sí solo puede ver fragmentado. Lacan dice de este estadio del espejo que “yo es otro”, porque edifica su imagen sobre la de un semejante:

Saben que su proceso de maduración fisiológica permite al sujeto, en un momento determinado de su historia, integrar efectivamente sus

funciones motoras y acceder a un dominio real de su cuerpo. Pero antes de este momento, aunque en forma correlativa el él, el sujeto toma conciencia de su cuerpo como totalidad. Insisto en este punto de mi teoría del estadio del espejo: la sola visión de la forma total del cuerpo humano brinda al sujeto un dominio imaginario de su cuerpo, prematuro respecto al dominio real. Esta formación se desvincula así del proceso mismo de la maduración, y no se confunde con él. El sujeto anticipa la culminación del dominio psicológico, y esta anticipación dará su estilo al ejercicio ulterior del dominio motor efectivo.

Es esta la aventura imaginaria por la cual el hombre, por vez primera, experimenta que él se ve, se refleja y se concibe como distinto, otro de lo que él es: dimensión esencial de lo humano, que estructura el conjunto de su vida fantasmática (Lacan, 2006 I: 128).

Surgen aquí varias acepciones del término “imaginario” que conviene aclarar porque son pertinentes para el motivo de este estudio. El imaginario es el sistema de relación narcisista que se establece entre el sujeto y su Yo. También es el sistema de las proyecciones e *introyecciones* que permite al sujeto relacionarse con sus semejantes, teniendo en cuenta que, si puede existir un semejante, es porque antes ocurrió que el Yo se vio otro (reflejado). Finalmente, el imaginario es ese sistema de homologación que permite que ciertas configuraciones del medio sean integradas por el Yo porque se puede reconocer en ellas.

El Yo ideal, en el orden del imaginario, es la imagen idealizada del Yo que se configura a partir de la contemplación gozosa del niño en el espejo o en otro semejante:

El yo está ligado a la imagen del propio cuerpo. El niño ve su imagen total reflejada en el espejo, pero hay una discordancia entre esta visión global de la forma de su cuerpo, que precipita la formación del yo, y el estado de impotencia motriz en que se encuentra en realidad [...]. Lacan pone el acento en la prematuración [...], que sería la razón de una tal alienación imaginaria en el espejo [...]. Muestra cómo el niño anticipa, a través de esta experiencia, el dominio de su cuerpo [...]. Pero esta es una imagen ideal de sí mismo que nunca podrá alcanzar. El niño se identifica con esta imagen [...]. Se toma por la imagen y concluye “la imagen soy yo”[...]. La imagen en el espejo y la imagen en el semejante ocupan el mismo lugar en el esquema, bajo la forma de un “yo ideal” (Nasio, 1988:76-77).

El ideal del Yo es la instancia que el sujeto trata de impresionar con la imagen de su Yo y que está inscrita en los dominios del gran Otro; se trata de su punto de

identificación simbólica, es el lugar del gran Otro desde el que el sujeto se observa a sí mismo (Lacan, 2006: 213 y ss.). De esta manera, la homosexualidad o la heterosexualidad debe entenderse como “identificación del sujeto con los emblemas o las insignias del ideal del yo en la resolución del complejo de Edipo” (Berenstein, 2004: 42). Para Lacan, el Yo se desconoce a sí mismo, y solo es capaz de verse en el reflejo que le devuelve el Otro, por lo tanto, entiende que su estructura es paranoica. Esto es así, hasta el punto de que la tensión de conocerse en otro, obliga al Yo a querer destruirlo, puesto que ese reflejo externo delata la alienación de quien lo contempla:

En efecto, semejante relación dual se torna inhabitable, no existe salida satisfactoria en esta relación entre un yo y un yo ideal, ya que no hay subjetivación: el sujeto no se reconoce allí (en el yo ideal) porque allí se encuentra tan solo captado. De hecho, es el ideal del yo –simbólico- el que podrá regular las relaciones entre yo y yo ideal[...] [que] corresponde a un conjunto de rasgos simbólicos implicados por el lenguaje, la sociedad, las leyes [...] desde donde [el sujeto] se ve susceptible de ser amado, en la medida en que satisface determinadas exigencias [...]. De esta manera, lo simbólico se superpone a lo imaginario y lo organiza [...]. El ideal del yo representa una introyección simbólica (por oposición al yo ideal, asimilado a una proyección imaginaria) que se construye con el significante del padre como tercero en la relación dual con la madre (Nasio, 1988:80-81).

En Lacan la triada simbólico-imaginario-real se completaría con el Superyó, que es una instancia que obliga al sujeto a gozar sin tasa. *Laura y Julio*, de Millás; *Llámame Brooklyn*, de Eduardo Lago, y *El mágico aprendiz*, de Luis Landero, son relatos en los que se pueden analizar con claridad diferentes manifestaciones de estas configuraciones simbólicas e imaginarias. En este último, Matías termina organizando una empresa aupado por sus compañeros de oficina, con la intención de auxiliar económicamente a un grupo necesitados, entre los que se encuentra su enamorada. Él se contempla a sí mismo a través de las necesidades de los demás y de esta forma puede verse de vez en cuando como ellos necesitan verlo a él. Se convierte en el líder que sus compañeros necesitan que sea, sin dejar de advertir que su supuesta capacidad de mando es solo un

espejismo, un lugar simbólico actuado tanto por él como por sus compañeros de empresa, desde el que contempla su vacío. Dicho de otra manera: el ideal del Yo, en el nivel simbólico, no siempre consigue acallar las demandas de su Yo ideal (su punto de identificación imaginario). Será una figura paterna sólida, la de Castro, la que ponga límite a todos estos desafueros empresariales; con este recurso se demuestra la dominancia del régimen diurno del imaginario en la narrativa de Landero (Durand, 2005: 185 y ss.).

En *Laura y Julio*, este último personaje está atrapado por el gran Otro, por las coordenadas simbólicas que asume para percibirse como decorador de interiores adecuado a los gustos de otros individuos, adocenados también por los gustos que se consideran prestigiosos. Desde este ideal del Yo se percibe como sujeto con el saber que otros requieren para ser, a su vez, considerados como pertenecientes a determinado núcleo de prestigio social; para ellos, él es el *sujeto-supuesto-saber*. Por resumirlo en pocas palabras, todos actúan conforme al deseo que le suponen al Otro; haciéndolo tienen la certeza de ocupar un lugar en un universo simbólico de prestigio.

Por último Gal, el personaje de *Llámame Brooklyn* del que emana toda fuerza destructora del *thanatos* en la novela, está doblegado por los imperativos de ese Superyó que Lacan define como sádico, porque lo obliga a gozar sin límite en su destrucción, por la fuerza de su sistema familiar que permanece en la sombra (es huérfano de traidor fascista y de miliciana republicana) y no le permite asumir los beneficios de su familia americana de adopción.

Tanto en Freud como en Lacan, la distancia que existe entre lo psicológico y lo simbólico se establece con la castración:

Pero, a fin de cuentas, lo subrayo, el pivote, el punto de concurrencia de la dialéctica libidinal al que se refiere en Freud el mecanismo y el desarrollo de la neurosis, es el tema de la castración. Es la castración la que condiciona el temor narcisístico. La aceptación de la castración es el

duro precio que el sujeto debe pagar por este reordenamiento de la realidad.

Freud no da el brazo a torcer sobre esta prevalencia. [...] Es alrededor de Freud, en la comunidad analítica, donde se le quiso buscar simétricos, equivalentes. Pero en su obra, el objeto fálico tiene un lugar central dentro de la economía libidinal, tanto en el hombre como en la mujer (Lacan, 2006 III: 444).

En psicoanálisis, el concepto de castración se refiere a una experiencia inconsciente vivida por el niño aproximadamente a los cinco años y que es decisiva para la futura asunción de su identidad sexual, puesto que a través de ella conoce la diferencia anatómica de los sexos, pagando para ello el precio de la angustia. Entonces deberá renunciar a la ilusión de omnipotencia y aprender que el mundo está compuesto por hombres y mujeres y que su cuerpo tiene límites que, entre otras cosas, le impiden satisfacer a su madre con su pene de niño. Deberá renunciar a la fantasía de llegar un día a poseerla. Al aprender que existe diferencia sexual, descubrirá que el pene no es un atributo universal, que hay seres que carecen de él, y que él mismo está amenazado por la ley paterna de no consumir el incesto, porque podría quedarse sin pene al igual que las niñas.

Bajo el efecto de la angustia de castración, el niño acepta la prohibición paterna y elige salvar su pene a costa de renunciar a su madre. Esta es la manera en que se afirma la identidad masculina. En el caso de la niña, también la premisa de la creencia en la universalidad del pene es necesaria para la constitución del complejo de Edipo. La diferencia estriba en que la niña deberá separarse de su madre con odio, frente a la angustia con que el niño se separa de ella. La niña odiará a su madre por no haber podido transmitirle los atributos fálicos y, más tarde, por no haber podido enseñarle a valorar su cuerpo de mujer. La separación de la madre abre la vía hacia el amor paterno. Ante la evidencia de su falta de pene, la niña podrá adoptar tres actitudes diferentes para poder asumir su femineidad: negarse a entrar en rivalidad con el varón negando la

envidia del pene, desear llegar a ser algún día portadora de pene y desear sustitutos del pene. Esta última opción (que Freud califica como “normal”) implica recorrer un itinerario que lleva desde el amor al padre hasta la concepción de un hijo, pasando por el cambio de zona erógena del clítoris a la vagina. Con el hijo se sustituye el anhelado pene del padre que la madre le ha negado a la niña. Esta experiencia de la castración se verá renovada sin cesar a lo largo de toda la existencia. La cura psicoanalítica está destinada a posibilitar y/o reactivar esa experiencia perteneciente a la infancia por la cual se aprende que el cuerpo no es suficiente para satisfacer el deseo.

El concepto de *forclusión* está ligado al de castración, puesto que se trata de un desorden de simbolización en esta segunda experiencia que permitirá al niño asumir su sexo y reconocer sus límites. Esta ausencia de simbolización se manifestará en una incertidumbre del paciente psicótico respecto a su identidad sexual y en una pérdida del sentido de la realidad. Si la función simbólica paterna no tiene lugar y no se consigue la separación de la madre del bebé o si la madre no está suficientemente presente con el bebé, hay un riesgo de no ingreso en el lenguaje simbólico, y el sujeto puede quedar fijado a formaciones anteriores a la constitución del psiquismo neurótico (Lacan, 2006: 291 y ss.). A esto se refiere el concepto de *forclusión*, que se articula, en el orden simbólico, sobre tres componentes: el Todo (la atribución universal de pene por parte del niño), el Uno (el descubrimiento de que hay al menos un ser que no lo tiene) y la falta (la ausencia misma), mientras que la concepción freudiana recaería exclusivamente sobre el Uno de Lacan. La *forclusión* es la irrupción en lo real de lo que no puede ser dicho en lo simbólico y, en una primera elaboración, Lacan situó su origen en el hecho de que el niño nunca hubiese concebido la ilusión de la omnipresencia del pene y así no pudiese percibir su ausencia en la madre. Posteriormente, asoció este concepto con el de

nombre-del-padre, término que designa toda expresión simbólica que represente la ley de prohibición del incesto:

El Nombre-del-Padre, expresión de origen religioso, no es el equivalente del nombre patronímico de un padre particular, sino que designa la función paterna tal y como es internalizada y sumida por el niño mismo. Volvamos a subrayar que el Nombre-del-Padre no es sencillamente el lugar simbólico que puede o no ocupar la persona de un padre, sino toda expresión simbólica, producida por la madre o producida por el niño, que represente la instancia tercera, paterna, de la ley de prohibición del incesto. Por lo tanto, si queremos ubicar el significante del Nombre-del-Padre, debemos indagar primero en la manera en que se sitúa una madre, en tanto que mujer deseante, respecto de la ley simbólica de la prohibición o de la manera en que un niño, en tanto sujeto deseante, integró en sí la prohibición, y llega entonces a ser capaz de fundar un acto o de instituir su propio límite (Nasio, 1988: 223).

Partiendo de las descripciones clínicas bosquejadas por Freud, Lacan va distinguir tres grandes estructuras fijas a las que irá dotando de movilidad con el paso del tiempo: neurosis, psicosis y perversión; a las fobias las considerará vía de entrada a estas tres estructuras. En cualquier caso, la *forclusión* del *nombre-del-padre* será el eje sobre el que pivotarán estos sistemas, que tienen su centro de salud en las neurosis, puesto que son inherentes al individuo. La neurosis obsesiva es la estructura clínica del varón en el que coinciden sexo y género, y la neurosis histérica es la posición de la mujer femenina. Los variados matices de las adscripciones al sistema familiar en la socialización primaria, pueden conducir a la mujer a una posición masculina y a una estructura obsesiva, y al varón a una estructura histérica por haber tenido que adoptar un posicionamiento femenino. La cura psicoanalítica tenderá a equilibrar los rasgos obsesivos e histéricos presentes en el paciente.

La psicosis es un fallo constitutivo en el aparato psíquico del individuo que le impide acceder a lo simbólico y hacerse, por tanto, neurótico; en los psicóticos, los significantes nunca son equívocos y no están separados de la imagen mental de los objetos, por eso lo real se les vuelve persecutorio en la psicosis paranoide, se les

deforma la imagen del propio cuerpo en la psicosis esquizofrénica, o corren riesgos de suicidio en la psicosis melancólica. La perversión es consecuencia de un fallo irreparable en asunción de la palabra paterna; el perverso no tiene Superyó, por lo tanto no dispone de un mecanismo de culpa, así que evita la angustia actuando. Seguidamente se analizarán las funciones de esta instancia de control que puede derivar en instrumento de la pulsión de muerte

La aparición del Superyó se remonta a la desaparición del complejo de Edipo, a los cinco años aproximadamente; en este momento, la prohibición de realizar el deseo incestuoso por parte de los padres se transformará en el Yo en un conjunto de prohibiciones que el sujeto se impondrá a sí mismo (Lacan, 2006 I: 14; 161-162; 251 y ss.; 289-290). El Superyó es esta autoridad parental interiorizada en una de las partes del Yo que prohíbe el goce de la consumación, no el deseo de consumir el incesto. Esto es así porque el niño se desdobra asumiendo la prohibición como algo propio para salvarse de la amenaza de castración a la vez que se ve impelido a gozar de un ideal (ideal del Yo, en términos psicoanalíticos) que nunca alcanzará. De esta manera habrá que distinguir el Superyó, en su aspecto ideal y autocrítico, del otro cruel y salvaje, propio del impulso de muerte, que aspira al goce absoluto infringiendo todo límite. En el primer caso, una interdicción demasiado rigurosa conduce al *autocastigo* paranoico, mientras que en el segundo conduce hacia la destrucción sádica, porque este Superyó salvaje surge del rechazo del Yo a integrar una palabra simbólica desaforada y desgarradora (*forclusión*, en terminología lacaniana), y abre una vía en el imaginario que lo conduce hacia la perversión de la ley, que ahora consistirá en el goce sin límites. En un tercer caso, el Superyó asumirá una función de celosa defensa del Yo conduciendo a comportamientos caracterizados por la inhibición.

La culpabilidad es una enfermedad imaginaria del Yo que reclama el remedio imaginario del *autocastigo* infligido por el Superyó. El sufrimiento que provocan aquí los síntomas expía el castigo de una falta ignorada, porque lo que el Yo necesita, ante todo, es ser castigado, y la acción punitiva le permite localizar una falta desconocida que hasta entonces carecía de representación. La angustia de castración está en el origen de la enfermedad; el temor del niño ante la prohibición de la autoridad exterior en el momento del Edipo se transforma más tarde en culpabilidad ante la prohibición de la autoridad interna. En cualquier caso, el Yo solo se angustia y se culpabiliza ante la prohibición si al mismo tiempo percibe el deseo de transgredirla. Por eso se vuelve culpable, por ser incapaz de responder a dos exigencias simultáneas del Superyó tiránico: es culpable de no poder realizar su deseo y lo es también de estar a punto de realizarlo (Nasio, 1988: 179 y ss.).

El lugar del *nombre-del-padre* es la respuesta a un requerimiento exterior al sujeto, y la *forclusión* sería la ausencia de respuesta a esa llamada ineludible efectuada por una instancia tercera que triangula con la pareja imaginaria yo-objeto. Las consecuencias de esta imposibilidad de implantación del *nombre-del-padre* son tanto de orden simbólico, en concreto, la certeza psicótica de la pertenencia a una realidad invasiva y aislada de los demás acontecimientos, como de orden imaginario, donde la relación cargada de violencia erotizada entre un Yo psicótico y otro elegido, puede llegar a la destrucción de este, en una regresión psicótica al estadio del espejo. *Letra muerta* es, quizás, la novela de Millás que tematiza más claramente los desórdenes que conlleva la *forclusion* del *nombre-del-padre*. El deseo que une al protagonista con su madre mantiene apartado al padre de esa relación y al hijo del orden social, puesto que la figura paterna no ha podido imponer un límite que instale a su hijo (un perverso, sin el control del Superyó) en el orden simbólico. Por eso, él acumula un rencor opaco

contra toda forma de orden establecido y, finalmente, intenta socavar los cimientos de una institución religiosa infiltrándose en ella, protegido por una supuesta organización terrorista que resulta ser garante de su permanencia. La homosexualidad descubierta en el seno de su nuevo hogar garantiza para el protagonista la permanencia del deseo incestuoso de unión con la madre. La paradoja resultante de esta *forclusión* de la palabra del padre es que la imposibilidad de acceso a una figura masculina en el sistema familiar ha permitido al hijo el acercamiento erótico a otros hombres en el seno de una institución que, aunque veladamente, lo permite; de esta manera, lo supuestamente transgresor queda recubierto por un aparato simbólico integrador (lo religioso), de cuya existencia se congratula la madre. Así, el gran Otro del sistema de la religión suple simbólicamente una carencia tanto imaginaria (de falta de identificación con la figura del padre), como real, puesto que el personaje no tiene un espacio propio porque nadie ha podido imponer un límite que lo aparte de su simbiosis con la figura materna: su falo (metonimia del deseo) permanece expectante en el goce con la madre. Veamos cuál es el significado de este concepto fundamental para entender el de castración simbólica, asociado inevitablemente a él.

2.3.4.2. EL FALO Y EL NARCISISMO.

Según Freud, el elemento organizador de la sexualidad humana no es el órgano genital masculino sino la representación construida sobre esa parte anatómica del cuerpo del hombre. El falo es el objeto central en torno al cual se organiza el complejo de castración, y se refiere a la representación psíquica del pene en forma imaginaria (como arquetipo de excelencia anatómica que podría llegar a ser mutilado) o en forma simbólica, por su calidad de objeto separable del cuerpo e intercambiable con otros

objetos equivalentes al goce incestuoso imposible fantaseado con la madre (Lacan, 2006 III: 444 y ss.).

Para Lacan, el falo es el significante del deseo, lo cual equivale a decir que todo deseo es deseo sexual sometido a la renuncia del goce de la madre, o sea, deseo insatisfecho. Esto es así porque el niño se coloca en el lugar de la falta (de falo) materna, de tal manera que la madre cree tener el falo y, por eso, el niño cree poder completar él su falta. En Lacan el acto castrador no recae exclusivamente sobre el niño, como en Freud, sino sobre el vínculo que la madre ha formado con él. El padre (la palabra paterna) debe castrar a la madre de la pretensión de tener el falo (en el niño) tanto como al niño de ser el falo para la madre (para el Otro materno). La palabra del padre, sujeta al orden simbólico, impone un límite al goce de la madre y al del hijo (ibíd.: 454). La castración es simbólica y su objeto, imaginario: la pretensión de todo humano de creerse poseedor de una omnipotencia imaginaria. Sin embargo, la castración debe dejar un residuo que permita el anhelo de lo que se vivió como goce supremo en la simbiosis con la madre. Este es el espacio en el que surge el fantasma del deseo, con sus formaciones y sus objetos carentes de sustancia e imposibles de conseguir, que actualizan la consistencia y la vigencia de la castración y el obligado recurso al orden simbólico:

El falo simbólico significa y recuerda que todo deseo en el hombre es un deseo sexual, es decir, no un deseo genital sino un deseo tan insatisfecho como el deseo incestuoso al cual el ser humano tuvo que renunciar. Afirmar con Lacan que el falo es el significante del deseo implica recordar que todas las experiencias erógenas de la vida infantil y adulta, todos los deseos humanos (deseo oral, anal, visual, etcétera) estarán siempre marcados por la experiencia crucial de haber tenido que renunciar al goce de la madre y aceptar la insatisfacción del deseo. Decir que el falo es el significante del deseo equivale a decir que todo deseo es sexual, y que todo deseo es finalmente insatisfecho[...]. El significante fálico es el límite que separa el mundo de la sexualidad siempre insatisfecha del mundo del goce que se supone absoluto (Nasio, 1988: 49).

En este punto, conviene insistir en la dificultad de implantación de ese *nombre-del-padre* lacaniano en la narrativa de Millás, en la que abundan los hijos que gozan tratando de completar una falta materna vivida como plenitud en pareja con la madre, mientras existió la unión de los primeros años. En relación con esta aspiración infantil, hay que mencionar *Jardín vacío*, *Letra muerta*, *Volver a casa* e incluso, desde una perspectiva más amplia, *Laura y Julio*. En otro orden de cosas, aunque sin abandonar la mencionada dificultad de la figura del padre para imponer un límite entre la madre y el hijo, hay que señalar el carácter de “antiedípicos” de *El Mundo* o de *Cerberos son las sombras*, por su vindicación infantil de la autoridad paterna contra la apropiación de que es objeto por parte de la madre. La importancia de la figura del padre se comprobará en las páginas posteriores dedicadas a analizar su papel facilitador del acceso a lo simbólico en el niño tras separarlo de su madre; quede ahora constancia de la dificultad que encuentran los padres en estas dos novelas para hacer oír su voz, ahogada por los excesos histéricos maternos, que mantienen al niño en el espacio de seguridad de su narcisismo. Vamos a examinar a continuación cuál es el alcance de este concepto.

Freud plantea por primera vez el narcisismo como un estadio normal de la evolución de la libido, que es la energía sexual que parte del cuerpo e inviste los objetos. En el narcisismo denominado primario, los objetos investidos por las pulsiones son las propias partes del cuerpo. En este estadio, el narcisismo de los padres resucita en la figura del hijo, a quien atribuyen todas las perfecciones. Es este un espacio de omnipotencia, producto de la confluencia del narcisismo infantil y el paterno que renace. En el narcisismo secundario, los objetos se invisten, y más tarde este investimento retorna sobre el Yo; de esta manera el Yo se convierte en objeto de la libido. El niño sale de su narcisismo primario porque su Yo debe hacer frente a un ideal con el que debe medirse, y que le es impuesto desde el exterior a través del lenguaje. El

ideal del Yo se gesta cuando el niño se da cuenta de que la madre desea fuera de él, y de que él no lo es todo para ella, porque que también se dirige a otros. El objetivo entonces será el de hacerse amar por el otro, y ello se hará intentando satisfacer las exigencias del ideal del Yo, conformado a partir de las representaciones culturales, sociales, y los imperativos éticos transmitidos por los padres (Lacan, 2006 I: 177 y ss.).

Para Freud, el desarrollo de la persona consiste en alejarse del narcisismo, lo cual implica que el otro ya no es uno mismo, y que uno solo se puede experimentar a través de lo ajeno; para ello es necesario pasar por el complejo de castración, que generará una sensación de sentirse incompleto y que suscitará el deseo de reencontrar la perfección narcisista. En esta búsqueda retroactiva, según Freud, la elección de objeto homosexual es el anhelo narcisista de un semejante a quien amar como se vio amar a la madre. El homosexual ama en otro una imagen que representa lo que la madre desea y, por amar esa imagen, el homosexual se toma a sí mismo como objeto. En términos no tan diferentes en cuanto al alcance del narcisismo, la mujer narcisista se basta a sí misma y busca suscitar la envidia mostrándose deseable a quien refleje la imagen excelsa que tiene de sí misma y el hipocondríaco inviste una zona de su cuerpo a la que hace dolorosamente sensible, y así la libido deja de circular, en un repliegue narcisista que detiene el movimiento del deseo (Nasio, 1988: 61 y ss.). No cabe duda de que estos dos últimos aspectos del narcisismo están ampliamente ejemplificados en la narrativa de Millás, puesto que el personaje de la madre necesita que el hijo le devuelva la medida de su perfección, y con ello lo atrapa en una relación especular (compruébese, por ejemplo, en *El mundo*), en la que él llega a verse en el espejo con el rostro de la madre cuando ella lo mira; este aprisionamiento en lo materno convierte al hijo en un hipocondríaco que enferma mientras ella vive y también después de su muerte, con lo cual mantiene la investidura del objeto que lo ha atrapado.

En su elaboración del narcisismo, Lacan afirma que el Yo está ligado a la imagen del propio cuerpo. Para ello elabora teoría del estadio del espejo, que representa el nacimiento del sujeto. El niño ve en el espejo un ser completo que contrasta con su desvalimiento y dependencia reales. Para contrarrestar esta angustia anticipa en la imagen del espejo su propia perfección, y entonces ya no se experimenta como cuerpo fragmentado; se encuentra cautivado por esa imagen de excelencia que contempla. Decide entonces que él es la imagen especular, pero esa es una imagen ideal de sí mismo que nunca podrá alcanzar.

El Yo percibe imágenes que, una vez inscritas en él, van a convertirse en su sustancia; entre el Yo y el mundo se extiende una dimensión continua, sin ruptura, denominada dimensión imaginaria (Lacan, 2006: 119 y ss.). El Yo está hecho de imágenes, es más: lo que se conoce como Yo es tan imagen como cualquiera de las que percibe, puesto que no es receptivo a todas, sino solo aquellas en las que se reconoce, y eso implica que reconoce en la imagen elegida algo que está ligado a su historia, a su impresión o a su sensación. A estas imágenes se las denomina *pregnantes* porque provocan placer al ajustarse el Yo a ellas, ya que tienen un sentido sexual. El Yo ideal es una expresión que se relaciona con este dominio del imaginario y que se refiere a esa imagen *pregnante* que el Yo espera percibir porque está cargada de idealidad. El narcisismo consiste en amarse el Yo a sí mismo a través de esas imágenes *pregnantes* (Lacan, 2006 I: 202-203). Cuando se habla de narcisismo, se habla de esta relación con una imagen ideal del propio sexo, imagen que está en el verdadero centro del Yo. Esta imagen ideal de la propia excelencia se conoce como Yo ideal, y pertenece al orden del imaginario, al contrario que el ideal del Yo, que es una instancia simbólica desde la que puede verse amado u odiado y que está propiciada por la castración simbólica. Se denomina así porque la voz y la mirada paterna deberán obligar al niño a buscar

solución a su angustia de separación de la madre desplazando un significante por otro: se trata de un proceso de constante desplazamiento surgido por la amenaza de verse privado del falo imaginario que el niño equiparaba al pene atribuido a su madre. Como se ha dicho, esta imagen de la propia excelencia solo se percibe en un reflejo externo: en el otro (Lacan, 2006 II: 84). El otro es un espejo en el que mirarse, de tal manera que Lacan llega a afirmar que el Yo tiene una estructura paranoica, puesto que es un lugar de desconocimiento: el Yo no reconoce lo que está en él, solo lo ve fuera en el otro, como ocurre en la dinámica paranoica existente entre padres e hijos en la narrativa de Landero, donde lo que el padre no tolera de sí lo sobredimensiona en el hijo que le sirve como espejo y con ello lo anula por completo; de esta manera los dos se mantienen unidos a través del fracaso que los persigue cobijado en diferentes significantes. El deseo del hijo es el deseo del padre (la fantasía elaborada sobre la forma en que el otro desea), por eso anhela estar en ese territorio ajeno. Puesto que ese lugar demuestra la existencia de una alienación, porque la plenitud del Yo ideal se constata precisamente allí, fuera del ser, ¿qué mejor manera de conseguir la perfección que acabar con él? En *Hoy Júpiter* está claro que cuando Dámaso (el hijo negado por el padre) quiere acabar con Bernardo (el hijo elegido), en realidad lo que busca es ocupar el lugar que corresponde a su Yo ideal que, a su vez, coincide con el Ideal del Yo enfermizo del padre. Este ideal del Yo es un conjunto de rasgos simbólicos que mediatizan la relación dual imaginaria establecida entre el Yo y el Yo ideal; es aquí donde el sujeto se ve susceptible de ser amado, puesto que satisface determinadas exigencias: las paternas, en el caso de la novela de Landero mencionada.

Según Lacan, el ideal del Yo es una *introyección* simbólica que contiene el narcisismo y que se construye con el significante paterno como tercero en la relación

dual con la madre. Lo que limita el narcisismo es el orden del lenguaje, al organizar una mediación entre el Yo y el semejante:

¿Cuál es mi posición en la estructuración imaginaria? Esta posición solo puede concebirse en la medida en que haya un guía que esté más allá de lo imaginario, a nivel del plano simbólico, del intercambio legal, que solo puede encarnarse a través del intercambio verbal entre los seres humanos. Ese guía que dirige al sujeto es el ideal del yo. [...]

El *Ich-Ideal*, el ideal del yo, es el otro en tanto hablante, el otro en tanto tiene conmigo una relación simbólica, sublimada, que en nuestro manejo dinámico es a la vez semejante y diferente a la libido imaginaria. El intercambio simbólico es lo que vincula entre sí a los seres humanos, o sea la palabra, y en tanto tal permite identificar al sujeto (Lacan, 2006 I: 215).

En una ulterior formulación, Lacan define el narcisismo como un conjunto de imágenes investidas en torno a una falta básica; estas imágenes permiten soportar la angustia de la falta, que es la razón de este montaje narcisista que necesita el Yo para evitar la angustia. También el lenguaje está articulado en torno a una falta a la hora de otorgar al niño un significante que lo satisfaga por entero, que lo complete en todo su ser; esto promueve el relanzamiento de la palabra y del deseo. Así pues, la característica esencial del Yo es que se articula en torno a un agujero, en torno a una falta. La *autoficción*, procedimiento sustanciador de *El mundo*, de Juan José Millás, delata la falta sobre la que se organiza el relato: pone de manifiesto la debilidad del sujeto que lo articula y trata de canalizar un proceso terapéutico en el que este se explica a sí mismo en relación con las carencias vividas en un sistema familiar esquizofrénico. Se trata, al fin y al cabo, de una narrativa narcisista en la que el Yo sale fortalecido del encuentro con los objetos. Lo mismo se aprecia en *El desorden de tu nombre*, relato en el que el deseo que el protagonista dirige a su amada, retorna a él y lo vuelve a investir como objeto preferente, y también en *Llámame Brooklyn*, aunque bajo distinto signo, porque aquí el narcisismo negativo de Gal obliga a quien ha elegido a reafirmar su pulsión de muerte. El narcisismo de los padres paranoicos de las novelas de Landero solo admite

en el hijo lo que los dignifica a ellos ante las exigencias del ideal propio que los ha hecho fracasar; la identificación con el padre es imposible en lo real, porque éste no tolera la existencia de un igual que le recuerde su fracaso con el que, finalmente, se identificarán. Por fin, las madres histéricas de la narrativa de Millás, a las que hacemos constante referencia, constituyen un acabado ejemplo de narcisismo, puesto que no pueden ver en sus hijos otra cosa que su propio reflejo, y eso los convierte a ellos en neuróticos en diferentes grados, dependiendo de la autoridad ostentada por la figura paterna.

2.3.4.3. IDENTIFICACIÓN, SÍMBOLO Y SUBLIMACIÓN.

La sublimación es la explicación psicoanalítica al hecho de que productos humanos alejados de toda referencia a la sexualidad estén motivados y elaborados por una fuerza de carácter sexual. Este concepto alude tanto a la expresión socializada de la pulsión como a un medio de defensa que limita los excesos de la misma, por ejemplo, elaborando una fantasía que represente una versión más aceptable de un recuerdo sexual intolerable (Freud, 1981: 1343-1348; Nasio, 1988: 101 y ss.). Para Freud es uno de los mecanismos de defensa del Yo, temeroso de ser desbordado, contra los excesos de la pulsión. La sublimación no es exactamente un modo de satisfacción, sino la aptitud de la pulsión para encontrar nuevas satisfacciones no sexuales, lo cual presupone una gran plasticidad en ella. Para que pueda producirse el proceso de sublimación se necesita de la intervención del Yo narcisista retirando, en primer lugar la libido sobre el objeto sexual, volviéndola sobre sí mismo y, por último, asignando a esa libido un nuevo fin no relacionado con el sexo. El paso de una satisfacción a otra requiere la intervención del aparato simbólico y de los valores sociales de la época (el ideal del Yo), sin que esto

quiera decir que los productos originados por sublimación estén sometidos a una exigencia práctica, sino que responden a ideales sociales elevados, constituyentes del ideal del Yo del creador. Estos productos de la sublimación son objetos imaginarios: formas e imágenes recreadas a la manera del inconsciente narcisista. El efecto provocado por estos productos de la imaginación en quienes lo contemplan es una fascinación paralela al mismo estado de deseo suspendido que había llevado al artista a crear, y que ahora provoca en el espectador un movimiento similar hacia la sublimación, hacia el deseo de deseo, sin un objeto concreto asignado.

En la narrativa de Millás la presencia del proceso de sublimación está garantizada por la *autoficción*, procedimiento que vertebra *El mundo*, donde la escritura es una manera de elaborar el conflicto del protagonista con la madre a través del canal simbólico al que le ha dado acceso (no sin dificultad) el padre. *Llámame Brooklyn*, de Eduardo Lago, es el relato de la apropiación de una escritura por parte de alguien que no dispone de una voz propia. La dificultad para completar el proceso de sublimación en Gal, propietario de esa voz original, tiene su origen en el instinto de muerte que lo obliga a repetir el fracaso que lo liga a su sistema familiar; el hecho de que Ness sí pueda culminar el proceso lo distancia de su mentor, con el que previamente se había identificado, y le da la autonomía necesaria para convertirse en el escritor que su compañero no pudo ser en vida.

Para poder acceder a lo simbólico, el sujeto ha de pasar por un proceso de identificación con una figura que lo distancie del primer objeto encontrado al nacer: la madre; esta distancia lo obligará a sustituir la presencia materna por otros significantes facilitados por la presencia del padre (Lacan, 2006 III: 454). Conviene aclarar en este momento en qué consiste la identificación antes de examinar, en el siguiente apartado, la estrecha relación existente entre la masculinidad, el padre y el acceso a lo simbólico,

precisamente porque esa relación está asegurada por la identificación del niño con una figura paterna.

En psicoanálisis, la identificación no transforma a un individuo en otro, sino que se produce en un solo espacio psíquico: se trata de una relación entre el Yo y una representación inconsciente de aquella instancia a la que se considera idéntico. Dicho de otra manera, la identificación es un proceso mediante el cual el Yo se transforma en un aspecto del objeto, siendo el objeto la representación psíquica inconsciente del otro. El término “objeto” alude a una representación inconsciente previa a la existencia del otro, a la espera de que “un otro exterior” venga a adecuarse a ella, ya sea una persona real o un héroe mitológico (Nasio, 1988: 133 y ss.). Para Freud existen varios tipos de identificaciones parciales; en primer lugar, la que alude a un rasgo del objeto perdido al que sucederá una cadena de rasgos y de objetos amados, deseados y perdidos, como en el caso de la narrativa *edípica* de Millás, en concreto en *El mundo*, donde la hermana del Vitaminas, objeto de deseo imposible, reproduce los trastornos de carácter de la madre del protagonista. Otro caso de identificación es el relacionado con la imagen global del objeto, propia de la melancolía, en la que el Yo se amaba a sí mismo de manera narcisista en el reflejo que percibía de sí en la imagen del objeto contemplado, lo cual atestigua el hecho de que el protagonista de *El mundo* enferme después del falso alivio de la muerte de su madre.

Precisamente, el personaje de la madre en las novelas de Millás remite a una personalidad basada en alguna clase de identificación parcial: la histeria. Se trata de una estructura clínica que, en sentido estricto, reúne todas las posibles representaciones parciales del objeto con el que se equipara, porque contiene la identificación con el objeto deseado, con el objeto *deseante*, y también con el fantaseado instante del goce entre los dos amantes en el orgasmo. La identificación parcial con la imagen de la

región genital del otro, fuertemente investida por los histéricos en detrimento del resto de la imagen de la persona, la convierte a ésta en objeto deseable; en caso contrario, en objeto *deseante*, cuando la identificación se hace con la imagen de la persona desprovista de sexo, lo cual parece más propio del personaje de la madre en Millás, que ostenta su poder (fálico) ante el hijo después de haberlo desposeído de su virtualidad sexual, como se puede comprobar en *El mundo*, *Letra muerta*, *Jardín vacío* o *Cerberos son las sombras*.

El histérico toma al otro como una fuente de libido que mana de su región sexual, convierte en sexual lo que no lo es, y transforma el objeto más anodino en una promesa de relación sexual a la que no podrá hacer frente, porque su sexualidad se reduce prácticamente a la masturbación y a una fantasía de orgasmo siempre insatisfactoria, ya que mientras esté insatisfecho estará a salvo de vivir la experiencia de un goce absoluto que podría volverlo loco. A pesar de ello, el histérico se empeña en su deseo, porque lo que más anhela es fracasar a la hora de satisfacerlo.

El yo del histérico es el resultado de una seducción traumática durante la infancia a la que no pudo hacer frente con su escasa capacidad de maniobra, por eso en él conviven un cuerpo demasiado erotizado, que erotiza cualquier relación social, y una zona genital anestesiada. El cuerpo del histérico se reviste de potencia fálica para evitar la angustia de verse convertido en el otro materno, a quien sabe castrado:

Está claro que para un histérico tener el falo es, en realidad, serlo. Pero, ¿qué falo es el histérico? Precisamente aquel que le faltaba a la madre, el Otro castrado en el fantasma de castración. Comprendemos ahora de dónde viene el sufrimiento vivido por el histérico. El sujeto sufre por haber pasado a constituir ese falo del que el Otro está castrado. Él es lo que el Otro no tiene; y esto duele. Pues ese narcisismo en demasía, ese falicismo difundido por el cuerpo, constituye un exceso tan grande que, aun cuando procura al sujeto el sentimiento de existir, le costará el dolor de ser constante presa de requerimientos por parte del estímulo más anodino del mundo exterior. Un ligero murmullo, el mero roce de una tela, la menor inflexión de voz o una simple mirada, son captados por el

histérico-falo como estimulaciones sexuales que se renuevan incesantemente (Nasio, 1991: 63).

Ese cuerpo erotizado pretende suplir la falta materna, pero eso es motivo de sufrimiento, porque seguirá percibiendo cualquier significante materno como falto de algo que el hijo ostenta en su anatomía, y eso volverá peligrosa cualquier relación: la hará gozosamente insatisfactoria, tal como la paradoja histérica lo requiere. A este respecto, y dejando a un lado el personaje de la madre americana de Gal en *Llámame Brooklyn* por su carácter secundario, es pertinente destacar que la madre de *El guitarrista* es un ejemplo único en toda la producción narrativa que se considera aquí; su singularidad consiste en ser una figura materna alejada de la posición histérica de contemplar en el falo de su hijo la compensación de su carencia. Como se verá en su momento, los personajes femeninos de la narrativa de Landero no son dinamizadores de la trama narrativa, al contrario de los masculinos; sin embargo, el personaje de la madre al que nos referimos sí es determinante en el arco de transformación que sufre el personaje protagonista, puesto que es ella quien le instala un principio de realidad y le incita a averiguar si realmente tiene talento de escritor. De esta manera, y ello también es una excepción en la narrativa de Landero, el deseo se pone en marcha más allá de la imaginación y registra los desengaños en el contacto con la realidad sin que la pulsión de muerte paralice la libido. El resto de los títulos de este escritor presentan personajes masculinos que vamos a considerar histéricos, siguiendo los conceptos manejados por Nasio (1991) a la hora de explicar la relación que esta estructura de la personalidad mantiene con el otro. Las fantasías del histérico las protagonizan tres máscaras amenazadoras del otro; en primer lugar, el otro materno castrado que consigue horrorizar al niño sin que pueda evitar volver una y otra vez a ese horror que lo protege de un goce absoluto y desintegrador, dinámica que es más propia de la narrativa *edípica* de Juan José Millás a la que hacemos constante referencia. La dimensión de la histeria

en los personajes masculinos de Landero viene dada por la amenaza del otro de la ley y por la del otro del deseo perverso. Estas dos últimas son máscaras paternas de las que el histérico no puede apartarse a pesar del terror que le producen, puesto que remiten a un padre castigador y a un gozador sin límite que podría violar a todas las mujeres y también al propio hijo. El horror fantaseado evita el enfrentamiento con los límites que definen al ser plenamente sexuado:

El neurótico no es un perverso sino alguien que sueña con serlo. El fantasma neurótico es solamente el fantasma perverso de un neurótico que se aferra a su angustia y sueña con ser un niño angustiado frente a una madre monstruosamente bella (el Otro castrado), a un padre terriblemente protector (Otro de la ley) y a otro padre perversamente amante (Otro del deseo perverso) (ibíd.: 95).

De esta manera, el deseo del histérico es un deseo de angustia, porque eso lo mantiene en un estado de estancamiento infantiloides que la huida constante, en el caso de los personajes de Landero, no consigue enmascarar; con esta parálisis lo que se trata de conseguir es aplazar la castración simbólica que debería instalarlos en los límites de la realidad. Mientras tanto, la sobreexcitación que le provocó al histérico la seducción infantil de la que fue objeto, acumula un exceso de energía que transforma en síntoma somático, expresión sustitutiva de un orgasmo; este síntoma de conversión desaparecería en el caso de que cobrase un valor simbólico en la consulta del analista. Ahí renunciará a su cuerpo potente (dejaría de ser objeto de deseo para el otro castrado y deseador), y renunciaría también a una angustia que no era más que una manera segura de estar en el mundo; a cambio tendrá una percepción clara de su identidad sexual. La prueba definitiva de la renuncia a la angustia paralizante del paciente es la asunción de su parte femenina, aquella que quiso evitar porque ello le evitaba la entrega, puesto que “una manera de caracterizar el sufrimiento neurótico sería afirmar que el neurótico es aquel que, angustiado, rechaza su femineidad, es decir, rechaza entregarse al Otro, por temor a que abuse de él, lo penetre o lo viole” (ibíd.: 137).

En la narrativa de Landero se pueden considerar cercanos a esta definición de la estructura histórica la mayoría de los personajes sometidos a los dictados del “afán”, término que ya apareció en su primera novela, *Juegos de la edad tardía*, y que alude a un ansia exclusivamente masculina de conseguir logros más allá de las posibilidades de una vida anodina contrarrestada por una imaginación sobredimensionada. En el citado relato, el inhibido Gregorio Olías se convierte en el triunfador Faroni por necesidad propia y también ajena, y ese personaje creado para suplir la inanidad de una vida hecha de fracasos y renunciaciones, angustia de tal manera a quien lo actúa, que debe estar huyendo constantemente para que no se descubra la impostura, como también ocurre en *El mágico aprendiz*. En el caso de *Hoy Júpiter*, el desdoblamiento se produce en lo real por exigencia paterna y lo actúan dos sujetos diferentes, puesto que el personaje del triunfador lo asume una identidad distinta a la del hijo negado por el padre, mientras que éste se limita a acumular rencor contra su progenitor y contra el usurpador de su primogenitura. En cualquiera de los dos casos, el padre devora tanto a quien lo contenta como a quien lo incomoda.

Para Lacan el aspecto con el que el Yo se identifica es la causa del Yo (Lacan, 2006 I: 88; 110 y ss.). Ya no se trata de que A se transforme en B, sino de que B asuma el rol activo configurador de A. Existen tres modalidades de identificación en la concepción lacaniana; la primera alude a la identificación simbólica del sujeto con un significante, entendido como acto fallido inserto en una cadena de repeticiones que excede al individuo y se le revela como portador de su verdad (Lacan, 2006 II: 141); los personajes adeptos al fracaso de las novelas de Landero pertenecen a este grupo, y también Gal, protagonista de *Llámame Brooklyn*, por idénticas razones. La segunda posibilidad de identificación es aquella efectuada en el ámbito del imaginario (con la imagen del otro) y alude, en primer lugar, al denominado estadio del espejo, en el que el

niño se percibe completo en la imagen especular a la que irá superponiendo otras imágenes de otro otro, valga la redundancia, en las cuales se reconoce (Lacan, 2006 I: 193). De esta forma de identificación hay muestras en *Laura y Julio* de Millás, en concreto, en la relación que mantienen los dos lados masculinos del triángulo que tiene como vértice el sinuoso deseo femenino, necesitado de la complementariedad de los dos varones. *Lláname Brooklyn* y *Juegos de la edad tardía* proponen dos parejas masculinas unidas por la alienación: la propia excelencia solo se percibe reflejada en la persona del otro, sobrepasado por esas necesidades ajenas a las que casi nunca puede hacer frente.

La última posibilidad de identificación en Lacan es la denominada *fantasmática* del sujeto con el objeto, que da lugar a un complejo psíquico denominado *fantasma*, formación consistente en una imagen o sistema de imágenes destinadas a mantener el empuje de una pulsión, de tal modo que impida que se alcance un goce absoluto que no se podría tolerar (ibíd.: 112 y ss.). La razón de la existencia del *fantasma* es el deseo, y en la narrativa que hemos denominado *edípica* de Millás, el deseo supremo es el de la consumación del incesto; para evitarlo se habilitan diferentes *fantasmas*: una relación imposible con una mujer similar a la madre, una homosexualidad que evita lo femenino fuera del ámbito materno, incluso un odio acérrimo contra una figura de cuyo influjo no se puede escapar.

A modo de resumen de todos estos conceptos relacionados con la identificación, sirva su definición como relación entre el Yo y una representación inconsciente del objeto al que aspira a igualarse, teniendo en cuenta que esa representación inconsciente es anterior a la existencia del objeto, y este último se tiene que adecuar a ella. De esta manera, se ha de entender que la identificación con el padre, en términos de masculinidad, tendría que estar autorizada por una instancia precedente, relacionada con

el ámbito de la madre. De ello se hablará a continuación, y también de las vicisitudes del acceso a lo simbólico por desplazamiento del significante materno hacia otros que debe señalar la función de ese padre con el que el niño debería identificarse; estas vicisitudes incluyen una necesaria homosexualidad paradójica que descartará la opción homosexual en el futuro.

2.3.5. LA MASCULINIDAD, LA FIGURA DEL PADRE Y EL ACCESO A LO SIMBÓLICO.

En Freud la sexualidad ya no aparece como un simple medio para lograr la perpetuación de la especie, por eso su ámbito desborda el de la necesidad y también el de la vida adulta y se extiende hacia la infancia; en ese lugar y en ese tiempo es donde habitan lo desconocido, lo reprimido, o lo innombrable, que condicionan el futuro desenvolvimiento del sujeto. La pulsión, instancia que demuestra la labilidad de la sexualidad humana, es tanto impulso de la biología como exigencia de un otro que dé cobertura a sus necesidades básicas. Sobre este otro, asumido en primer lugar por la madre, se organiza el primer circuito libidinal, localizado en los principales orificios del cuerpo, en torno a una dinámica de demanda y satisfacción. A esta dinámica, tendente a la perpetuación del placer recibido, se impone la del principio de realidad, organizada en torno al complejo de Edipo, que conforma la familia en torno a la diferencia sexual. Este nuevo orden, inevitablemente traumático para el niño, atribuye a la madre el cuidado del bebé y al padre su distanciamiento del lazo materno, y su nuevo rumbo hacia el orden simbólico que garantiza la cultura:

Mientras la *imago* materna acentúa en la criatura humana las reverberaciones del narcisismo, los fenómenos especulares e imaginarios, la *imago* paterna conduce el proceso psíquico hacia la sublimación y encadena por este camino los eslabones entre las diferentes generaciones

a través de un hilo de continuidad psíquica engarzado por el nombre patronímico (Berenstein, 2004: 40)

En la lectura que Paul Ricoeur hace del corpus teórico de Sigmund Freud (Ricoeur, 1990), el proceso de integración en la cultura supone una enajenación; consiste en que el niño se someta al mundo, asuma un modelo ideal del Yo ajeno a él, y pierda su poder en la relación simbiótica que mantiene con la madre; para ello deberá admitir, por medio de un proceso de identificación, el modelo de relación con lo real que impera en su ámbito familiar. De esta manera, sublimando su frustración por no poder permanecer unido a su progenitora, mantendrá el deseo de alcanzar la perfección que logró en el narcisismo de la niñez:

En otras palabras: para ser desplazado y al mismo tiempo retenido en forma de ideal, tiene el narcisismo que estar mediatizado por la autoridad. La idealización nos remite, en consecuencia, a la identificación.

Sin embargo, quizá sea el fondo narcisista de la idealización el que proporcione la base a la identificación y lo que explique que los préstamos tomados del otro se conviertan en mí mismo; quizá sea necesario que los jirones ajenos que forman el ideal del yo se agreguen a un yo ideal enraizado en el narcisismo, para que se logre con éxito la identificación (Ricoeur, 1990:186).

Más adelante se analizarán todos los pormenores de ese proceso de identificación al que se refiere Ricoeur y que convierte lo ajeno en propio, pero antes hay que dejar constancia de la alienación que supone la configuración de la subjetividad humana. Al igual que Nietzsche, Freud entendió que ser humano significa no ser dueño de sí, que el individuo está tan pendiente de la pulsión del Ello, como sujeto a su ideal del Yo, manifestación (sintomática) del Superyó que lo limita y a la vez le permite el acceso a lo simbólico. El complejo de Edipo es el origen de la enajenación que encamina al sujeto hacia la neurosis y la cultura; implica que el niño debe renunciar a su deseo de mantener la unión con la madre y pasar a identificarse con el padre, a quien antes deseó la muerte. La sociedad necesita que la familia no absorba toda esa fuerza

libidinal incestuosa, porque es necesaria para construir organizaciones de carácter elevado; por esta razón, el acceso a lo simbólico, al hecho cultural, es siempre traumático:

He ahí por qué la institución es inevitablemente penosa: el hombre no se educa sino "renunciando" a prácticas arcaicas, "abandonando" objetos y fines superados; la institución es la contrapartida de esa estructura "perversa polimorfa". Puesto que el adulto sigue siendo presa del niño que fue, puesto que puede retrasarse y retroceder, puesto que es capaz de arcaísmo, resulta que el conflicto no es un accidente que puede ahorrarse una mejor organización social o una pedagogía mejor; el ser humano sólo puede vivir su ingreso en la cultura en forma conflictiva. Hay un sufrimiento adherido a la tarea de la cultura como un destino, como ese destino que ilustra la tragedia de Edipo (ibíd.: 169).

La identificación es la manera más básica de aproximarse a un objeto en el que se ha depositado el afecto; el proceso permite que se integre el objeto (que se *introyecte*), y ese procedimiento se convertirá en sustituto de la relación libidinal original, de tal manera que puede revivirse el proceso cuando el individuo descubra en sí algún rasgo en común con otra persona que no tiene que ser destinatario de su pulsión sexual. La identificación permite al sujeto saber quién es, porque le aporta un modelo con el que puede equipararse, así el niño se identifica con el Superyó con el que sus padres se han identificado, lo cual le hace mantener una tradición de formas de cultura prestigiosas con las que homologar su identidad en proceso de formación. Que esto pueda ocurrir lo garantiza el apego sexual hacia la madre y la aspiración a igualar el modelo que le ofrece el padre, deseos que coexisten durante algún tiempo; después, el niño querrá sustituir al padre para gozar del favor de la madre como supone que goza su progenitor. Por esta razón, la identificación con las figuras parentales tiene doble significación; en el caso del padre es, a la vez, positiva porque es objeto de imitación y negativa, por la rivalidad que se mantiene con él para conseguir el favor de la madre.

El padre es la figura que facilita que el Superyó derive del Ello, y finalmente se le oponga, lo cual implica la renuncia a las primeras elecciones de objeto: "El superyó

es un precipitado de identificación y por lo tanto de objetos abandonados, pero con la notable capacidad de volverse contra su propia base pulsional” (ibíd.: 394). El Superyó procede del complejo de Edipo; tiene en él su origen a la vez que lo reprime, y la figura parental con la que se ha de identificar el niño para que eclosione su Superyó ha de ser, por tanto, agresiva y punitiva. Una vez efectuada la castración simbólica que resuelve el complejo de Edipo, el infante retorna a un narcisismo que lo deja a salvo. Ahora, el ideal del Yo se convierte en la expresión de la represión de las pulsiones más poderosas del Ello, una vez asumida la prohibición paterna del incesto.

Para Ricoeur, la cultura puede considerarse sinónimo de Superyó, teniendo en cuenta que su tarea fundamental es el control de ciertos deseos no tolerados por el orden social: incesto, canibalismo y asesinato, por ejemplo. Que cultura y Superyó sólo sean dos nombres de una misma realidad lo demuestra el mecanismo de *introyección*, mediante el que la satisfacción estética asegura una mayor asimilación cultural, experimentada como deseo sublimado y no como simple prohibición. Por otra parte, la identificación del individuo con su grupo, de cuyas filias y fobias se apropia, le procura una satisfacción narcisista, que contrarresta su inicial hostilidad hacia la cultura y refuerza la acción correctiva de los modelos sociales. Además, la cultura también sirve para protegerse de la supremacía de la naturaleza (del peso de la realidad) sobre el individuo. Todos estos pormenores del proceso de identificación con la figura del padre que facilita el ingreso en lo simbólico aparecen en la narrativa de Landero, aunque el resultado final sea el fracaso en el ámbito del deseo consciente. Esto significa que la identificación se culmina, pero no en el campo del ideal del Yo, sino en el de la sombra (Zweig y Abrams, eds., 2002: 14-30) que el padre no tolera de sí mismo y proyecta sobre el hijo.

La religión es una formación cultural que protege y salva al individuo de la debilidad del Yo, dependiente del Ello, del Superyó y de los requerimientos de la realidad. El hombre es un ser básicamente "descontento", porque no puede ni cumplimentar las necesidades de su narcisismo, ni impedir que su agresividad atente contra la cultura, por eso, amenazado en su amor propio, tiene tanta necesidad de ser consolado, y para eso la cultura aporta mecanismos complementarios al de la prohibición, que sirven para proteger al individuo tanto de sí mismo como de sus ansias de destrucción de la cultura que lo limita. La religión cumple ese papel cohesionador del sistema cultural, a la vez que mantiene el deseo, puesto que las ideas religiosas no son producto de la reflexión, sino realizaciones de los más atávicos deseos de la humanidad. El secreto de la fuerza de la religión está en el empuje de los deseos que canaliza; no solo es un soporte básico de moralidad, puesto que la historia demuestra que la inmoralidad ha encontrado también en la religión una vía de socialización. La crisis que supone la posmodernidad tiene mucho que ver con la pérdida del papel cohesionador de la religión en el sistema cultural y su fragmentación en propuestas que huyen de la totalización del *metarrelato* en favor de una adecuación al principio de placer. Aparece así una privatización de lo religioso que debilita su dimensión simbólica; el fundamentalismo puede considerarse también como otra forma de privatización, al contrario de cómo lo entiende Lozano Mijares:

Frente al vacío, y dado que Dios -el Dios ortodoxo- no tiene cabida en un mundo que rechaza las ideas totalizantes, la religión se ha privatizado, se ha convertido en un producto cultural hecho, como la ciudad posmoderna, a la medida del deseo: la religión "a la carta" o "religión *light*", para la que el sistema de valores, verdades y principios heredados ha de someterse a revisión y recontextualización dependiendo de la situación histórica [...]. Y junto a esa privatización, la religión ha sufrido también el proceso inverso: el fundamentalismo, la radicalización de todo supuesto y la anulación de todo aquel elemento de la realidad, que no case con el sistema (Lozano Mijares, 2007:19).

Para Ricoeur, la religión es una prueba de que el trauma del complejo de Edipo está en el centro del acceso a la cultura, porque remite a situaciones de impotencia y dependencia que recuerdan la situación infantil de desamparo y su necesidad de consuelo, y el prototipo de todas las figuras consoladoras es la del padre. Ante la supremacía de la naturaleza, el hombre forja dioses a imagen y semejanza de esta figura protectora, porque nunca deja de ser débil como un niño; de esta manera perpetúa la nostalgia del padre a través de su desamparo y reitera la consolación que de él recibe a través del rito religioso. Dios se convierte en un interlocutor con quien el hombre puede dialogar en la intimidad como lo haría con el padre. La religión trasciende así el contexto de la neurosis individual, puesto que se trata de una formación que mantiene activo el proceso de identificación con el padre, mediante repeticiones litúrgicas que actualizan (y subliman) dinámicas de amor, odio y perdón en relación con la figura paterna, y que pueden revestir caracteres de ilusión o de delirio organizado. Entre la ilusión y el delirio solo hay una diferencia de grado; el conflicto con la realidad está disimulado en el primer caso, pero es patente en el segundo, de tal manera que algunas creencias religiosas resultan delirantes, por muy institucionalizadas que estén. La neurosis obsesiva puede considerarse como una religión privada, y la religión una neurosis de vocación universal surgida de una tentativa de reconciliación con el padre ofendido. En el cristianismo, por ejemplo, se expía la culpabilidad por haber asesinado al padre, a la vez que el hijo se convierte en ser divino al refrendar con su religión la palabra paterna. En la eucaristía se simboliza esa ambivalencia de la reconciliación con el padre y la sustitución por el hijo, de cuya carne y sangre comen los fieles:

Lo sorprendente en toda esta historia es que no representa un avance, un descubrimiento ni un progreso, sino la sempiterna repetición de sus propios orígenes. Propiamente hablando, para Freud no hay historia de la religión: su tema es el de la indestructibilidad de sus propios orígenes. Es en la religión donde las constelaciones afectivas más dramáticas se nos muestran como irrebasables. Se trata, pues, de una temática arcaica por

excelencia: habla de padre y de hijo, de padre matado y lamentado y de hijo arrepentido y rebelde; en este sentido la religión representa el lugar del pataleo emocional (Ricoeur, 1990: 209).

El principio de placer y el principio de realidad freudianos no se oponen, en opinión de Ricoeur, sino que este último es más bien un bucle o prolongación de la consecución de la satisfacción que ansía el primero. Pero, por otra parte, el principio del placer dinamiza toda la vida de la fantasía, tanto en sus formas saludables como en las patológicas, se trate del sueño, de la religión, o del ideal. Por esta razón podría parecer que el principio de placer es imposible de superar o de evitar ya que, aunque se renuncie a los espejismos del deseo, reaparece en forma de percepción excitada e investida de necesidad mediante el sueño nocturno, la alucinación y el síntoma neurótico. El principio de placer es la vía fácil, normalmente regresiva, de conseguir el objeto deseado, mientras que el de realidad supone una renuncia a los objetos de deseo arcaicos. La sustitución del principio del placer por el principio de realidad no es inmediata ni simultánea, porque allí donde la libido domina, el cambio es más difícil de promover, y si permanece más tiempo bajo este régimen es porque el autoerotismo atávico le permite evitar la frustración que debería tolerarse en la fase genital, en la que el autoerotismo se sustituye por la capacidad de procreación, puesto que la realidad es, después de todo, la capacidad de relación con otro cuerpo y con otro deseo para poder mantener la especie. A este respecto, conviene destacar que los protagonistas de las novelas de Landero son hijos sin hijos. Los que viven más intensamente el conflicto con sus padres, están abocados a permanecer en el fracaso que los une a sus fracasados progenitores; no son las necesidades de su cuerpo lo que los dinamiza, sino los requerimientos de su imaginación cautiva del mismo mal que sufrieron sus poderosas figuras paternas. No tienen un principio de placer propio, por eso su acercamiento al deseo ajeno es, las más de las veces, pintoresco, de ahí que se mantengan colgados de

una fantasía vagamente *autoerótica* o de un rencor anacrónico que nunca los decepciona.

El principio de realidad señala que el hombre sólo es hombre si es capaz de aplazar la satisfacción de su deseo, si abandona algunas posibilidades de disfrute y si tolera provisionalmente cierto grado de frustración en territorios alternativos al del placer. De esta manera, dentro del principio del placer, o más allá de éste, existen formaciones propias del principio de realidad (la de permitir el displacer eventual en aras de otro superior), y también del sufrimiento neurótico (las máscaras que adopta el placer más arcaico para terminar imponiéndose como pulsión de muerte). En cualquier caso, lo que confirma el principio del placer es también lo que lo quebranta, porque sólo puede ser concebido frente a aquello que lo contraría. El principio de placer en las novelas de Luis Landero que tematizan el conflicto entre padres e hijos, está presidido por la repetición del fracaso de la figura paterna a la hora de interiorizar un principio de realidad. El ejemplo más claro de ello es quizás *Juegos de la edad tardía*, novela en la que el protagonista huérfano es recibido por su tío como si el destino se lo hubiese enviado para reparar la falta que cometió con él. El hermano de su padre también está cegado por el mismo anhelo de conseguir lo imposible que cegó a su padre y a su abuelo: el “afán”. De esta manera, el Gregorio Olías de este relato, el Luciano de *Caballeros de fortuna* o el Dámaso de *Hoy Júpiter*, son personajes que se construyen a sí mismos en un molde ajeno, siempre en contra de los requerimientos de una realidad que se les vuelve persecutoria. Esta repetición compulsiva de experiencias traumáticas está también más allá del principio del placer, porque obliga al sujeto a revivir el displacer experimentado por él y/o por su figura de poder sin conseguir evitarlo, al no haber logrado representar con claridad lo que permanece en estado de latencia y lo liga a sus afectos familiares. De esta manera, lo que estos personajes neuróticos repiten, sin

ser conscientes de ello, son todas las situaciones de angustia y fracaso de sus padres, porque si no fuese así no tendrían sensación de pertenencia a un modelo de gozo que es el que les da entidad de sujetos. Esa tendencia a la repetición parece todavía más primitiva que la del principio del placer, a la que logra eclipsar.

Junto a esta manifestación de la pulsión de muerte, la destructividad atenta contra la cultura y compensa el sentimiento de culpa de haber agredido al prójimo o a aquello que lo representa, pero tiene un aspecto positivo, el de acabar con los objetos arcaicos de deseo y dar paso a las formaciones simbólicas; la obra de arte es, precisamente, la desaparición del objeto de deseo como fantasía y su reaparición como objeto cultural, según lo entiende Ricoeur. Que esto es así, puede comprobarse en la elaboración artística que el narrador hace de su relación traumática con la madre en *El mundo*; para ello utiliza los materiales que le facilita la identificación con el padre: la escritura es como el bisturí paterno, porque a la vez que abre la herida *edípica* también la cauteriza. Al hilo de este razonamiento, la pulsión de muerte no estaría más allá del principio del placer, sino que en cierta forma se identificaría con él; ello demuestra que en el pensamiento freudiano, el imperio del sufrimiento es más vasto que el del simple displacer, y así se organiza una estructura paradójica, al necesitar la cultura del sentimiento de culpabilidad para poder mantener a los mismos individuos que tienen que librarse de la culpa para poder gozar.

La sexualidad es la sede del arcaísmo, mientras que el Yo se enfrenta muy pronto con las resistencias de lo real. Para Freud las etapas sucesivas de la sexualidad son tenaces y difíciles de superar, por eso el acceso a la realidad está plagado de objetos perdidos, prohibidos y rechazados, y el primero de éstos es el pecho materno, al que el autoerotismo está parcialmente ligado. Esta es la razón por la cual la elección de objeto tiene carácter prospectivo y regresivo a la vez. Para la libido, el futuro está en el pasado,

en la felicidad perdida, por eso la elección de objeto no es tal elección; o recaerá en el propio cuerpo, o bien en quien le recuerde a la figura que antaño le prodigó sus cuidados: será narcisista o se apoyará en otro. De esta manera, Ricoeur entiende que psicología, sociología y antropología tienen en el deseo una base común para Freud:

Es así como la historia "etnográfica" del deseo confirma y enriquece la historia "psicológica" del deseo; la confirma en la medida en que puede hacer que coincidan una historia ejemplar de la creencia y una historia de las fases libidinales. Recuérdese en qué forma lo intentó Freud en *Tótem y tabú*: a la fase autoerótica correspondería la omnipotencia del pensamiento, característica del preanimismo y de las técnicas mágicas; a la elección de objeto correspondería el abandono de la omnipotencia del pensamiento en favor de los demonios, espíritus y dioses; a la fase genital de la libido correspondería el reconocimiento de la omnipotencia de la naturaleza (ibíd: 236).

Pero Freud también señala que en el principio del placer está implícito el abandono del ansia de omnipotencia, que se dirige hacia la divinidad. Esta es la primera victoria del principio de realidad sobre el principio del placer, y ello es así porque ese abandono asume una forma mítica. De esta manera, la religión es la representación simultánea de la renuncia al deseo y de la consecución del mismo. Para Ricoeur, religión y neurosis pueden ser respuestas diferentes a las mismas necesidades humanas de soportar la dureza de la vida y el sufrimiento de que es objeto el individuo por parte de la naturaleza y de los demás hombres. El ceremonial neurótico puede coexistir con el religioso.

La eucaristía cristiana revive la muerte del padre haciendo a los fieles comer de su cuerpo; el retorno a lo reprimido que institucionaliza la religión mantiene incólume en el hombre el circuito del deseo y del temor, y esta es, según Ricoeur, la génesis del sentimiento religioso y también de ciertas manifestaciones neuróticas de repetición ajenas a él, señaladas antes en relación con el vínculo que une a padres a hijos en las novelas de Luis Landero. El deseo de superar al padre como este lo ha dejado dicho es tan grande como el temor a llegar a hacerlo, porque eso dejaría huérfano a quien durante

tanto tiempo ha vivido bajo la sombra del fracaso paterno, fracaso con el que se miden las dimensiones del propio. Así se explica que una misma fantasía pueda anclarse en el pasado y/o funcionar como generadora de sentido prospectivo a la vez.

Como se está comprobando al analizar el fracaso en los personajes de la narrativa de Landero, en el campo de la fantasía es donde el principio del placer mantiene su dominio tiránico, puesto que la pulsión tiene un fin determinado, pero sus objetos son variables, y este vagabundeo permite el mantenimiento de esa instancia placentera alojada en emplazamientos diferentes, sin respetar los requerimientos de la realidad. La hermenéutica del deseo se convierte así en hermenéutica del delirio, y el principio de realidad se presenta como resultado de una batalla que se libra ya sea contra el deseo latente, ya contra las formaciones domesticadas de este, porque hayan sido objeto de representación mediante una fantasía.

El principio de realidad debería morar en el lugar desde el que el Yo media entre el Superyó y el Ello, puesto que el primero ataca al hombre como ser entregado al placer, pero resulta demasiado soberbio y solo logra disimular sus exageraciones ofreciendo al Yo la satisfacción narcisista de creerse mejor que otro. La tiranía del Superyó la ejemplifican, en la narrativa de Landero, esas afanosas figuras paternas que solo son capaces de ver en los hijos la posibilidad de recuperar el tiempo perdido en el propio fracaso; de esta manera los descendientes validan los requerimientos del ideal del Yo paterno cuando no son capaces de estar a la altura de sus exigencias.

Así pues, ¿en qué consiste el principio de realidad, después de haber comprobado que el de placer absorbe también manifestaciones del displacer, relativas a la pulsión de muerte? Para Freud, en líneas generales, el principio de Nirvana (el anhelo de estancamiento en algún símil del útero materno) delata la pulsión de muerte; el principio del placer alude a la libido, y el principio de realidad representa la

modificación del principio del placer por la influencia del mundo exterior, lo cual incluye la aceptación de la muerte, sin que esto suponga una regresión neurótica al seno materno. Dicho de otra manera, el principio de realidad alude no sólo al conjunto de hechos que se pueden comprobar, sino también a “el mundo de las cosas y los hombres tal como aparecerían a un deseo humano que hubiera renunciado al principio del placer, es decir, que hubiera subordinado su punto de vista al todo” (ibíd.: 482). Ricoeur intuye en la lectura de los escritos de Freud una equivalencia de principio de realidad y Naturaleza, y finalmente identifica esta con Eros.

Si nos centramos en los relatos que justifican esta tesis, reconoceremos una renuncia al principio de placer en *El guitarrista*, y también en *Llámame Brooklyn*, puesto que sus protagonistas son capaces de modificar sus objetos de deseo atávicos por influencia del mundo exterior; logran asumir un principio de realidad. Deciden separarse de las figuras de poder que los obligarían a una repetición anclada en lo *tanático*.

En opinión de Ricoeur, el artista consigue elaborar un principio de realidad en el que el espectador puede llegar a reconocer su misma renuncia al principio del placer, y esto lo lleva a cabo mediante símbolos en los que el emisor y el receptor de la obra se ocultan y a la vez se revelan. Las obras de arte esbozan una solución al problema que plantean, por eso se consideran excelentes, porque van más allá de la proyección de los conflictos personales de su creador, o del regreso hacia los traumas de su pasado que permanecen sin resolver. Simbolizan la transformación del individuo doliente y están volcados hacia el porvenir: aluden a lo que se puede esperar del hombre. En ellas predomina el descubrimiento, al contrario de los sueños, que encubren y proyectan hacia la niñez las angustias presentes. De esta manera, el placer del espectador o el del lector van más allá del simple recuerdo o del placer de descubrir una semejanza entre

los conflictos personales y los que muestra la obra; su gozo consiste en participar en el trabajo del desvelamiento de la verdad que la obra plantea, y en esta labor se sobrepasa la dicotomía inicial en la que parecía instalada el símbolo; no hay ahora distancia entre progresión y regresión: son dos extremos de una misma escala de simbolización, no dos procesos contrapuestos.

Los conceptos más innovadores que pueda generar el artista afectan a investiduras ancestrales avivadoras de energías en estado de latencia, porque el sentido solo puede aflorar en compañía del deseo, de las manifestaciones del inconsciente y de las regresiones a las formaciones arcaicas que se han reprimido o sublimado; Ricoeur identifica sublimación con función simbólica, puesto que en ellas coinciden ocultación y desvelamiento. La cultura es entonces “el medio objetivo en que viene a sedimentarse la gran empresa de sublimación con su doble valencia de encubrimiento y descubrimiento” (ibíd: 458). Al movilizar estas energías arcaicas, equiparables al síntoma neurótico, el creador dinamiza sus posibilidades inéditas, y las convierte en nuevos símbolos del dolor que supone el acceso a un principio de realidad. Este procedimiento sublimador produce objetos culturales con los que el alumbramiento en la conciencia de sus beneficiarios se produce más allá de la relación del sujeto con su síntoma, o de las de poder mantenidas con otros individuos. Esta nueva conciencia requiere de otra ajena a ella, de una nueva objetividad que es la que le proporciona el objeto cultural, facilitador de nuevos vislumbres sobre las zonas de sombra de la naturaleza humana.

Ya se ha dicho que el arte y los sueños participan de una misma naturaleza, aunque en el sueño predomine el encubrimiento y la retrospección hacia las vivencias infantiles, y en la obra de arte domine el ansia de descubrimiento y la prospección; en cualquier caso ambos provienen del deseo, aunque en el arte aparezca sublimado en una

simbología que, por su *sobredeterminación*, es tan prospectiva como retrospectiva. Seguidamente se comprobará cómo en esta doble virtualidad tiene una importancia capital la figura del padre.

La elaboración simbólica es la capacidad de mediación del lenguaje que permite que la conciencia construya todos sus universos de discurso; esta capacidad de mediación permite objetivar, dar sentido a la realidad. Según Ricoeur, el símbolo aparece en virtud de una doble designación porque, además de referirse a una cosa, también alude a otro sentido totalmente diferente que solo se puede apreciar a través de su mediación. Esta aparente ambigüedad del símbolo no es una falta de univocidad, sino la posibilidad de contener y engendrar interpretaciones enfrentadas pero coherentes cada una en sí misma. Lo atávico y lo progresivo coexisten en el campo de referencias que el símbolo establece, porque el hombre se hace a sí mismo frente al sistema simbólico que hereda y que reelabora:

El hombre es el único ser que es presa de su infancia; un ser siempre en retroceso hacia su infancia; incluso atenuando el carácter demasiado histórico de tal interpretación pretérita, resulta que seguimos emplazados frente a una anterioridad simbólica; de esta forma, si interpretamos el inconsciente como el orden de los significantes-claves que están ahí desde siempre, tal anterioridad de los significantes-claves respecto a cualesquiera sucesos temporalmente interpretados nos remite a un sentido más simbólico de la anterioridad, pero sigue ofreciendo al orden inverso del espíritu el contrapolo que estamos buscando. Digamos, pues, en términos muy generales: el espíritu es el orden de lo terminal; el inconsciente es el orden de lo primordial. Para explicar esta antítesis en la forma más escueta posible, yo diría: el espíritu es historia, mientras que el inconsciente es destino; destino hacia atrás de lo infantil, destino tras de unos símbolos que ya están allá y se reiteran indefinidamente... (ibíd.: 410).

La *sobredeterminación* del símbolo (Freud, 1985: 307 y ss.) es lo que permite que este descubra mientras encubre, y que revele el proceso necesario para tomar conciencia de la pulsión al mismo tiempo que oculta su objetivo. Esta unidad intencional de opuestos está actualizada en los símbolos de la obra de arte porque,

inevitablemente, se han de sumergir en lo más arcaico de la infancia pero, a la vez, deben elaborar las posibilidades menos obvias de esta relación inevitable con el pasado para tener garantía de impacto en la conciencia (y en el inconsciente) del público. En el caso de *Edipo Rey*, Freud no solo ve la realización de una de las fantasías de incesto infantiles más recurrentes, sino también la fuerza simbólica que obliga a la introspección al espectador, quien deberá reconocer en los impulsos manifiestos en la obra, los que él tiene reprimidos. Todo ello aparece asociado en la tragedia de Sófocles con la cuestión del origen, lo cual señala claramente a la figura del padre. La función del padre es análoga a la de la elaboración simbólica, porque las dos facilitan la trascendencia y la sublimación. La verdadera autonomía del sujeto requiere la previa identificación con la figura paterna, y eso obliga a la sumisión a una autoridad que precede y supera al individuo, como ocurre con la actividad simbólica:

La conciencia del niño encuentra primeramente su verdad en la figura del padre, que es su primer sublime, su supremo; el niño, como el esclavo, cambia —por lo demás mediante un pacto tan ficticio como el que ata al esclavo a su amo— su seguridad por su dependencia. Pero debe conseguir su independencia mediante esa dependencia (ibíd.: 415-416).

La figura paterna tiene una virtualidad simbólica más amplia que la de la madre, por su capacidad de trascendencia. El padre es quien da el nombre y quien hace respetar la ley, por eso obliga a la identificación con lo semejante, más allá de la identificación libidinal que permite al niño la ilusión de ser excepcional; dicho de otra manera: el padre instaaura un principio de realidad poniendo límites al principio de placer, porque él es diferente a cualquiera de los objetos arcaicos con los que el niño desea permanecer. ¿En qué términos se establece esa identificación con lo semejante, que se apoya en la figura paterna? Para Silvia Bleichmar consiste en una fantasía homosexual transitoria, necesaria para adquirir la masculinidad; dicho de otra manera: la masculinidad se

construye sobre el telón de fondo de una homosexualidad fantaseada que resulta incómoda para el Yo.

En primer lugar, la psicoanalista aclara que el inconsciente, por muy oculto que esté, no es metonimia del individuo que lo alberga, así que no se es homosexual en esa instancia, porque en ella no existe la disyuntiva genérica con la que opera la conciencia, y el hecho de que surjan deseos en ese ámbito que el Yo reprobaría en el suyo, no sirve para dar cuenta de la totalidad del ser, a quien siempre puede “traicionar” su subconsciente: “No siendo entonces el inconsciente otro sujeto, incluso de signo opuesto al del yo, es imposible sostener la creencia de que en el interior de cada uno de nosotros haya alguien -como muchas veces se ha dicho desde una perspectiva que degrada y vulgariza la cuestión- que quiere lo opuesto a lo que aparentemente queremos” (Bleichmar, 2006: 193). De cualquier forma, la homosexualidad para la autora no es una perversión de la masculinidad, sino una vía para adquirirla. En un orden de cosas similar, el psicoanalista Adolfo Berenstein (<http://divanelterrible.com/255/los-psicoanalistas-y-la-homosexualidad/>) remarca la distancia actual que separa la perversión de la homosexualidad, después de que la sexualidad hubiese dejado de ser tan solo un medio para conseguir la reproducción de la especie humana. Muchos años después de Freud, esta tendencia puede ser leída como síntoma de un comportamiento perverso, ya sea por negación de la castración, por *forclusión* de la función paterna, por desarrollo narcisista o por conservación de la posición de objeto privilegiado por la madre, pero ello no significa que la perversión sea el único diagnóstico posible que la homosexualidad puede encajar. Es más, el mismo autor señala en otro artículo (Berenstein, 2004: 39 y ss.) que la homosexualidad de alguno de los progenitores no es un obstáculo para que el niño pueda interiorizar la castración simbólica que la palabra del padre debe asegurar; en cualquier caso, debe aparecer una figura que asuma la

responsabilidad de desengañar al niño de las múltiples metáforas del constructo materno que pueblan la sociedad del capitalismo avanzado y que aseguran una felicidad nostálgica de objetos de deseo atávicos, porque esa aspiración al nirvana no es otra cosa que pulsión de muerte. En este sentido, el consumo frecuente de drogas legales e ilegales por parte de los neuróticos habituales en la narrativa de Juan José Millás, atestigua el dominio de la figura materna sobre la vida del hijo; sirva como ejemplo el protagonista de *El mundo*, que recurre a los fármacos como su madre lo hacía para poner remedio a un mal que ella misma gestaba; el alivio que la droga proporciona al hijo no es más que espejismo del deseo que un día lo unió a la madre.

Berenstein asegura en el citado artículo que, en el camino hacia la simbolización, la familia es la institución donde se habilita la socialización primaria (Berger y Luckmann, 2006: 162 y ss.), que permite y consolida el acceso al lenguaje y la educación y canalización de las pulsiones; de esta manera, entre las atribuciones de la institución familiar priman los factores culturales sobre los requerimientos biológicos. Como esto es así, el lugar que ocupan el padre o la madre no depende única y exclusivamente de su constitución biológica, sino de la configuración simbólica que ostentan ante el niño; dicho de otra manera: la cultura permite superar cualquier falla biológica a la hora de hacerse cargo del cuidado del bebé, porque es progenitor quien se considera como tal y es requerido para que ocupe ese lugar. Ni el matriarcado ni la homosexualidad, ni las familias monoparentales tienen por qué borrar las diferencias sexuales, si alguno de sus componentes se encarga de asumir la función paterna que, entre sus atribuciones, tiene la de enfrentar al niño con el dolor de estar vivo. Sin embargo, la familia en las sociedades del capitalismo avanzado está sufriendo una serie de cambios ocasionadores de la declinación de la función paterna, en aras de una

supuesta felicidad que no es otra cosa que una máscara tras la que se oculta la pulsión de muerte:

En un mundo donde la ingeniería química busca controlar los afectos, donde la tristeza se ha convertido en una enfermedad depresiva, donde el individuo se narcotiza para escapar de cualquier manifestación dolorosa, sólo cabe esperar el dominio de la inercia de la pulsión de muerte sobre la vida sexual. La profecía de un mundo feliz está al alcance de nuestra mano, y más cercana que la voz de su profeta. (Berenstein, 2004: 46).

Volvamos a Bleichmar y a su concepción de la homosexualidad en el proceso de identificación del varón con la figura paterna. Para la autora, la fantasía de incorporación del pene por algún orificio corporal, señalada habitualmente como latencia homosexual, requiere una lectura diferente: se trata de un deseo de masculinización canalizado a través de una vía paradójica. La interpretación “adulta” del deseo de pene como deseo homosexual coagulado impide para el niño un destino heterosexual tan posible como cualquier otro, porque la representación del pene paterno revestido de poder en cualquiera de sus avatares, le permite abandonar sin miedo el ámbito materno sabiendo que existe seguridad fuera de él. En este sentido, parece coincidir con Monique Schneider (2003: 358) en la necesidad de que la presencia del padre deba ser claramente fálica en algún momento de la resolución del complejo de Edipo, para que el niño pueda interiorizar la potencia de ese ser que lo ha castrado; a este respecto resulta muy revelador el sueño en el que el narrador de *El mundo* asegura haber vencido a su padre, a quien previamente había identificado como “un hombre” (Millás, 2007: 19). El hecho de que consiga vencerlo significa tanto que es un rival hecho a su medida (se ha identificado con él), como que el dominio de la tiránica madre sobre el hijo, a quien señala como objeto de su elección, tiene una clara responsabilidad en la neurosis de este. De la preeminencia de la figura materna en la peripecia vital del personaje (y de muchos otros en la narrativa de Millás) se habla constantemente a lo largo de este estudio, pero en este momento conviene subrayar que la histeria materna

se ha apropiado de lo fálico en este relato, en detrimento de la autoridad que corresponde a la figura del padre, lo cual dificulta que este pueda poner límite al deseo de su mujer hacia su hijo, deseo explícito recogido por la voz del narrador. En cualquier caso, no puede existir duda acerca de una identificación con la figura paterna por parte del personaje, cosa que no ocurre en *Letra muerta*. En esta última novela, el narrador alude claramente a la alianza que han mantenido madre e hijo, sin dar entrada a la presencia del padre, mucho más difusa que en el mismo caso en *El mundo*. Así las cosas, no se puede hablar de identificación aquí, porque no existe erótica entre el padre y el hijo que la permita, y como no se puede generar un *fantasma* homosexual en presencia del padre, se actuará posteriormente en su ausencia, en un ámbito autorizado por la madre castradora: una organización religiosa donde lo femenino no puede tener cabida.

Existe una figura paterna clara en *El mundo*, porque parece que sí es capaz de otorgar el falo al hijo: le lega la capacidad de elaborar su neurosis por falta de resolución del complejo de Edipo mediante la escritura, cuyo utensilio es metáfora del bisturí inventado por el padre que fascina al niño. De esta manera, no puede ser casual que la narración comience, precisamente, con una retrospección centrada en la importancia del padre en la vocación literaria del narrador. Sin embargo, el poder de la figura materna, a quien el hijo se somete, tiene más peso que el falo paterno; por esta razón el hijo, atrapado, vuelve una y otra vez a la madre, porque el mundo se acaba en ella. A ello alude, entre otros aspectos, el título de la novela: “el mundo” es siempre un reflejo del barrio en el que vivió el protagonista durante los años anteriores a su adolescencia.

Con respecto a la contundencia con la que el niño debería *introyectar* el falo paterno, Lacan lo deja bien claro; el padre ha de ser todo lo castrador que el hijo necesite para constatar que puede separarlo de su madre:

Hay el padre simbólico. Hay el padre real. Como la experiencia nos enseña, en la asunción de la función sexual viril juega un papel esencial la presencia del padre real. Para que el sujeto viva verdaderamente el complejo de castración, es preciso que el padre real juegue de verdad el juego. Debe asumir su función de padre castrador, la función de padre en su forma concreta, empírica, casi iba a decir degenerada, pensando en el personaje del padre primordial y la forma tiránica y más o menos horrible bajo la cual nos lo presentó el mito freudiano. En la medida en que el padre, tal como existe, cumple su función imaginaria en lo que tiene de empíricamente intolerable [...] solo en esta perspectiva, se vive el complejo de castración (Lacan, 2006 IV: 358-359).

La paradoja sobre la que se erige la identificación masculina obliga al niño a ser como el padre sin llegar a serlo, en tanto poseedor de la madre. Este proceso sería imposible si el niño no estuviese atraído por la figura paterna convertida en símbolo contiguo de la materna, porque no podría identificarse con quien no ama. Así pues, el falo del padre debe convertirlo en un rival para el hijo en la contienda del amor por la madre, pero también esa figura castradora ha de ser objeto de identificación para el niño; esto quiere decir que se ha de sentir erotizado por él, porque si no fuese así sería impensable la identificación, como ya se ha dicho. En este movimiento está en juego, según Bleichmar, la investidura del pene como objeto destinado a ser ofrecido, y no solo exhibido. Se trata de una oferta que se puede hacerse a cualquiera de los dos sexos y que consiste en brindar un objeto destinado al placer y a la potencia; la identidad sexual se juega en este campo, puesto que “se define por la apropiación ontológica que ejerce el adulto sobre el niño, cuando le dice qué y quién es” (Bleichmar, 2006: 198), y eso depende en gran medida del falo que el niño reciba del padre con quien se ha identificado.

Acabamos de comprobar la dificultad de implantación de la potencia fálica en un personaje de la narrativa de Millás, y ahora conviene preguntarse cuál es el papel de la figura paterna en la neurosis de los varones en la narrativa de Landero, decididamente volcada hacia la representación de lo masculino, puesto que la mujer casi siempre desempeña un papel secundario. La respuesta parece clara, al menos en *Hoy Júpiter*, la novela en la que el conflicto entre padre e hijo aparece más agudizado: se trata de un “exceso fálico” paterno que impide el proceso de identificación en el niño, porque el padre no lo reconoce como semejante a él, por eso se convierte en su perseguidor, ya que solo se ve deformado en él y quiere acomodarlo a los estrictos requerimientos de su ideal del Yo. A este enfrentamiento entre lo real insuficiente y lo ideal persecutorio se refiere Durand cuando habla de la antítesis como la figura que expresa a la perfección el régimen diurno del imaginario, anclado en lo polémico y en lo vertical (Durand, 2005:185 y ss.).

El proceso de identificación requiere que el padre seduzca al niño con sus cuidados precoces, en los que vierte su propio goce narcisista y que harán que el hijo se vuelva, erotizado, hacia él. Esto es así, porque la manipulación del cuerpo del bebé, genera fantasías y localiza zonas de goce que sobrepasan los límites marcados por la función que está cumpliendo el adulto, puesto que el cuidador está provisto de un inconsciente en el que circulan requerimientos que escapan a lo que su conciencia podría elaborar y encuentran en el niño respuestas insospechadas. Es en este momento cuando se erigen los cimientos para que surja la futura fantasía homosexual como proceso de adquisición de la masculinidad, sin que todavía exista un reparto de papeles que oponga actividad adulta a pasividad infantil, puesto que el Yo todavía está constituyéndose y, como ya se ha dicho, en el inconsciente coexisten, en el orden de la inclusión, categorías que el Yo necesita considerar excluyentes. Además, conviene

recordar que las categorías masculino y femenino no tienen una correspondencia unívoca con los órganos genitales; se trata de constructos que preceden al descubrimiento de la diferencia anatómica y que coexisten con la sexualidad indiferenciada de los primeros años de vida del niño.

Antes de que su subjetividad se afirme, el niño recibe los cuidados del padre como metonimia de la figura de la madre, cuidados que dejarán una huella sobre la que se construirán las posteriores fantasías homosexuales de masculinización. Dejando a un lado los casos de perversión que ocasionan una genitalidad precoz en el menor, corresponde al adulto marcar desde el inconsciente las huellas sobre las que se inscribirán las instancias generadoras del placer en el niño; la maduración encuentra así el campo abonado desde esta sexualidad *paragenital* en la que ya se ha trazado “fantasmática y erógenamente un camino que, si no encuentra vías de articulación, establece que el recorrido se oriente bajo formas ya fijadas, las cuales determinan, orientan u obstaculizan los pasajes de un modo de goce a otro” (Bleichmar, 2006: 95). En el desarrollo de la sexualidad humana, lo adquirido precede a lo innato y lo condiciona; de esta manera, durante el periodo de la adolescencia, en el momento en que aparece el instinto, el campo sobre el que puede actuar está ocupado por la ficción (por el *fantasma*) elaborada durante el periodo de la infancia anterior a la constitución del sujeto. Desde esta dinámica sí se puede hablar de posición pasiva por parte del niño en relación con el padre, y si eso es así, se ha de constatar la paradoja que implica la identificación con su figura de poder, en el sentido de que el hijo ha de ser masculino como él desde una posición pasiva, prejuicio epistémico tradicionalmente asociado a lo femenino.

Toda identificación remite siempre a una *introyección*, y ésta a una apropiación simbólica del objeto deseado en el otro, pero esta apropiación se realiza mediante una

fantasía, mediante una ficción, en la que se identifica al padre como un ser sexuado, con una potencia genital suficiente para ser capaz de poseer a la madre. Ser como el padre, supone una escisión inevitable para el niño, porque, como ya se ha dicho, puede parecersele pero nunca puede tener a su mujer como él la tiene. Lo que se está jugando en esta partida es la incorporación por parte del niño del falo paterno, como metáfora de la potencia que se advierte en esa figura tan poderosa; esta incorporación libra a la masculinidad de cualquier fantasma homosexual, porque no deja al hijo con un vacío en lo real que lo obligaría a una búsqueda de signo homosexual sin que el sujeto tenga por que ser necesariamente de esa condición. Solo estaría tratando de cubrir la falta del falo que el padre no pudo otorgarle:

Para ser hombre, el niño varón se ve confrontado a la profunda contradicción de incorporar el objeto-símbolo de la potencia, otorgado por otro hombre, y, al mismo tiempo, de rehusarse a sí mismo el deseo homosexual que la introyección identificadora reactiva. Los fantasmas homosexuales constitutivos de la masculinidad deben ser restituidos a su lugar correspondiente, y analizados, por tanto, en el movimiento paradójico que inaugura nuevas vías hacia la constitución psicosexual (ibíd.: 40).

En el proceso de la constitución sexual del varón, el primer tiempo lo marca la asunción de la identidad de género, que todavía no tiene repercusión genital, pero sí rasgos de identificación simbólica con constructos que la cultura sanciona como correspondientes a uno o a otro sexo. Es un tramo de pasividad, en el que el niño recibe la identidad del otro, porque este advierte que se le parece. El hecho de que esa figura de poder considere al niño como idéntico a él, permite al menor ocupar un lugar claro en relación a otras propuestas con las que no tiene por qué identificarse, porque su Yo se conformará con arreglo al deseo de la primera figura que lo reconoció como semejante. A partir de entonces, deberá realizar una tarea de apropiación y refuerzo en etapas sucesivas con identificaciones secundarias:

Este momento constitutivo, identitario en sentido estricto, será el sostén, núcleo yoico, de las identificaciones secundarias residuales en tiempos posteriores. En este sentido, podemos considerar que la identidad ontológica, que marca el carácter humano del niño a partir de que el otro lo considera parte de su misma especie -lo cual es indudablemente un hecho simbólico y no biológico-, se articula, al menos hasta ahora en la historia de la humanidad, con la identidad sexual, como lo demuestra la importancia del nombre propio. Y más allá de que en algunas culturas esta determinación quede librada a una confirmación [...], de todos modos una vez asumido el lugar de pertenencia en la bipartición la regulación queda establecida aun cuando la diferencia anatómica no la subsuma (ibíd.: 28-29).

El segundo momento en la constitución sexual del varón lo marca el descubrimiento de la diferencia anatómica que existe entre los sexos, y aquí hay que aclarar que la posesión del pene no es motivo suficiente para desarrollar convenientemente la potencia fálica; es otro hombre quien tiene que favorecer ese desarrollo. En este momento se abren dos vías para la asunción de la potencia fálica en el desarrollo del varón: por un lado debe elaborar una fantasía en la cual reciba el pene del adulto confirmador de la propia masculinidad, y por otro debe buscar en la mirada de la madre la homologación con su deseo del valor del pene que ha incorporado con la angustia homosexual consiguiente. El tercer tiempo de este proceso lo definirán las instancias simbólicas (ideales) que definen la conciencia moral y las aspiraciones a las que el niño debe tender bajo la supervisión del progenitor de su mismo sexo y de las identificaciones secundarias que ha propiciado. A partir de entonces la identidad sexual, como cualquier otra identidad, se articulará en torno a la defensa, puesto que el Yo necesita excluir lo que le diferencia de otro y protegerse de eso que considera ajeno. En sentido estricto, que es el que el ideal del Yo maneja, ser hombre consistirá en no ser mujer y también en no ser homosexual.

De cualquier manera, hay que diferenciar entre instancias favorecedoras de la masculinización y deseos inconscientes que el Yo considera homosexuales, y que en muchos casos se han constituido al margen de la bipartición genérica; la distancia la

marca la constitución de un sujeto estructurado en torno a un Yo, un Ello y un Superyó, por emplear la terminología freudiana para dar cuenta de un estado en el que el individuo ya sabe que existen deseos que tiene que reprimir por diversas razones. Que el Yo ejerza una represión en lo que considera intolerable, no impide que la fantasía homosexual reprimida o la práctica de la homosexualidad vergonzante o gozosa sea un ritual de paso a la masculinización.

Para Ricoeur el padre no es objeto de deseo, sino fuente de institución, porque es un ser del lenguaje, en el sentido de que nombra y permite (y obliga) al acceso a lo simbólico y a la sublimación de la frustración de no haber podido permanecer eternamente en el principio de placer. Esta posibilidad de la sublimación, propiciada por la identificación con lo semejante, facilita una simbólica de la trascendencia, de la que dan cuenta las principales religiones monoteístas. La religión para Freud es un ritual de retorno de lo reprimido, de la prohibición de matar al padre pero, según lo entiende Ricoeur, la figura del padre está más allá de la interpretación de Freud; se trata de una presencia que facilita la creación de sentido por medio de símbolos de referencia múltiple. Esta creación de sentido propicia dos hermenéuticas complementarias: la que descubre el material arcaico en el que se sustenta el sentido y la que desvela, con intención prospectiva, el anhelo que le subyace; las dos confluyen en el propio símbolo, por su estructura de *sobredeterminación*. De esta manera, llegar a la consciencia significa, en términos absolutos, poder divisar la infancia encubierta y también descubrir la muerte. Traducido en términos religiosos: en el símbolo sagrado el Dios anunciado reanuda y justifica la figura del padre (profeta) que lo precede. Esta relación de la función del padre con el ámbito de lo religioso la encontramos en *Letra muerta*, de Juan José Millás novela que abre un espacio para el significante paterno desde una homosexualidad que garantiza la salvaguarda de la figura de la madre de la competencia

con cualquier otra mujer; cumplimentado este requisito, el personaje entra en contacto con los símbolos sagrados de lo paterno, y desde ese ámbito se permite una nueva lectura sobre los hechos de su vida y una expansión erótica que en su vida de seglar estaban ahogadas por un rencor absoluto contra el mundo. Turis es captado por un falso miembro de una organización terrorista que pretendía infiltrarse en las estructuras de poder religiosas para acabar con ellas, aprovechando su infinito resentimiento; la forma en que es captado consiste en mostrarle el reflejo que exige ver para no marcharse, en devolverle la medida de su rencor, como un espejismo de su Yo ideal. Ese falso miembro fascina a Turis dándole lo que necesita, porque sabe que él no puede ver a nadie más que a sí mismo reflejado en diversos espejos. En términos lacanianos, está atrapado en la duplicación de su imagen (Yo ideal), porque no tiene un ideal del Yo (simbólico) en el que reconocerse más allá de su réplica.

Mientras completa el tiempo de noviciado comete pequeños delitos que le dan el acceso a un sentimiento de culpa religioso, pero se encuentra cada vez más desamparado por el grupo terrorista del que ya casi no recibe noticias, por eso su paranoia va en aumento, ya que constantemente cree estar viendo signos delatores de la presencia de sus compañeros camuflados en la sagrada orden. Por fin entiende que ha sido captado con una red confeccionada a su medida, y poco a poco va reconociendo la retórica que enmascara la falta de fe en su nuevo medio, mientras logra reconciliarse con la apariencia que ya lo delata como uno más de los religiosos. A partir de ese momento podrá sentir la experiencia de lo prohibido que siempre quiso tener, amparado por la Orden, como lo estuvo por su madre mientras vivió.

La sobreprotección materna favorece la psicosis del hijo, un ser asocial desconocedor de las verdaderas dimensiones de la realidad. Así lo razona el propio Turis, quien llega a atribuir su paranoia a su déficit de conocimiento del mundo;

cualquiera puede engañarlo porque él no sabe quién es ni qué pensar de lo que le rodea. La suya es una personalidad caracterizada por la ideación paranoide, la dificultad intelectual, la baja autoestima, el infantilismo, la dificultad de relación y un extrañamiento afectivo, que solo el odio y el resentimiento contienen. Ese rencor puede interpretarse como una llamada al padre, puesto que la única manera de que una figura paterna aparezca en su vida es infringiendo el código legal, al no existir el límite que la ley del padre debería haber impuesto en el ámbito familiar. Una experiencia delictiva es la que debería proporcionarle el grupo terrorista que lo quería captar, por eso (y por la fascinación que ejerció sobre él su captor) quiere formar parte de ella alguien como Turis, que es incapaz de darse a otro. Además, esa Organización es un significante relacionado con el control al que Turis necesita verse sometido para permanecer en contacto con su representación materna, y ya hemos mencionado que la suya es una madre castradora que imposibilita a su hijo el contacto con otra mujer que no sea ella misma, y se complace en verlo vestido con la sotana (una falda) antes de verlo con otra mujer. Bajo el control de la Orden siente que su esencia y su apariencia contraen un acuerdo inusitado en su vida, y eso le da permiso para poder estar cerca de lo que la institución prohíbe a pesar de que le dé sentido: la homosexualidad. Tras constatar que tiene permiso de la madre para convertirse en miembro de la congregación, por fin Turis estará contenido por un significante paterno, aunque desplazado hacia el aparato simbólico de la religión. En este orden de cosas, la homosexualidad que prohíben las normas de su nueva casa tiene dos sentidos: es la forma de interiorizar una masculinidad imposible en su vida seglar (Bleichmar, 2006: 51) y también una experiencia de la transgresión que Turis necesita para que su reclusión le resulta atractiva.

La relación de la dimensión simbólica con la función del padre demuestra, para Monique Schneider (2003), el papel desempeñado por la negación en la configuración

de la masculinidad. Lo masculino está obligado a localizar claramente lo que no pertenece a su esencia para poder expulsarlo con determinación hacia el ámbito de lo femenino; se convierte así en sujeto, y obliga a convertirse en objeto a lo que expulsa fuera de sí. En el psicoanálisis ocupa el lugar desde el que surge la mirada, por eso no puede ser captado como destino de la misma; se refiere siempre a lo contrario de lo que sí es objeto lícito de contemplación, y el primero de toda esta serie de objetos es la madre. Ella es quien no se ha de ser, en los momentos decisivos de la constitución de la masculinidad, porque se trata de una figura que se resiste al límite que lo masculino debe imponer para poder ser identificado como tal. Lo masculino se define por el corte que lo separa del ámbito materno, corte que debe ejercer y también efectuarse a sí mismo; esta es la razón por la cual los varones tradicionalmente aprenden en primer lugar lo que no deben ser para poder llegar a ser masculinos.

El problema con la huida de lo femenino a la que obliga esta lógica binaria, estriba en que la mujer se define por aquello de lo que carece, por su falta, y eso obliga a cuestionarse de qué huye lo masculino, si ello en realidad no existe, no ocupa lugar, como se aprecia en bastantes novelas de Millás, como por ejemplo *El mundo*, donde la madre no ocupa un lugar definido, y por eso los ocupa todos, incluido el espacio del hijo, a quien convierte en una copia de su neurosis. Lo mismo ocurre en *Letra muerta*, novela que muestra la imposible implantación de lo masculino al lado de lo femenino, ocupado por la madre al completo, así que la homosexualidad es la única salida para resolver el enigma de la identidad. En cualquier caso, la identificación con lo femenino asegura el vacío, porque no hay un sitio que pueda ocupar quien con ello se identifica: “Si la mujer se define esencialmente por su falta, difícil es comprender cómo puede constituir un polo identificadorio originario. ¿Está la consideración de lo materno necesariamente encajonada en una temática fálica?” (Schneider, 2003: 27). La

seducción materna, como se comprueba en las novelas de Millás que se acaban de mencionar, obliga a una feminización del hijo, por la castración que ejerce esa figura de poder, de ahí que se pueda considerar que la acción de la madre pueda alojarse en esa “temática fálica” a la que se refiere Schneider: la madre tiene al niño y también “es” el niño, lo cual lo obliga a él a verse feminizado cuando contempla a quien se ha apropiado de su persona. La reacción histérica, tan fácil de identificar en la madre de *El mundo*, es el equivalente a una descarga masculina en un orgasmo, en forma de excedente de afecto que se ha vuelto insoportable; tal descarga acerca a la madre al límite de lo fálico, y obliga al hijo a una posición pasiva.

Si el ámbito de lo masculino se puede identificar con el de la reacción a una excitación incontenible, lo femenino “no fálico” estaría alojado en el inicio de esa excitación, en el lugar de la recepción del estímulo, que corresponde a la piel. La epidermis es la frontera que separa lo interior de lo exterior y que permite la posibilidad de ser afectado por una instancia exógena creadora de esa excitación incontenible en el organismo que el principio masculino tendría que evacuar. Existe una continuidad entre lo materno y lo cutáneo, puesto que la madre representa el pasado y también es ejemplo de una identidad envolvente, al ser la piel de la madre la primera de todas, y si esto es así, la permanencia en ese tejido que separa lo interno de lo externo denotaría la prioridad de lo femenino en quien necesite mantenerse ahí, lo cual se aprecia, una vez más, en las novelas de Millás que ejemplifican la debilidad del sujeto causada por la dificultad de identificar lo que pertenece a su interior y lo que le es ajeno. Novelas como *El mundo*, *Laura y Julio*, *Tonto, muerto, bastardo e invisible* o *Volver a casa*, podrían ser calificadas como “epidérmicas” en este sentido, porque tematizan la inestabilidad de la frontera que separa al Yo del mundo, por la preeminencia en ellas del principio femenino revestido, eso sí, de resolución masculina. Esta preeminencia obliga a quien

está bajo su influjo a buscar un lugar para mantenerse a salvo de sus frecuentes paroxismos, y este lugar tiene las trazas de la epidermis, por su receptividad masoquista de las descargas de signo masculino que debe sufrir. Si la identificación de la piel (la zona erógena por excelencia) con el segundo de los extremos en la dicotomía sado-masoquista hace que “la mujer, relegada a la pasividad, se confunda supuestamente con esa piel vulnerable y sensible” (ibíd.: 43), por esa misma razón, se ha de concluir que lo femenino en buena parte de la narrativa de Millás ocupa un lugar desplazado hacia su polo opuesto, porque aparece representado en esa posición fálica, que obliga a quien la sufre (el hijo, casi siempre) a permanecer en el lugar originario de la madre, o sea, en lo epidérmico, ocupando el lugar de lo femenino que se ha salido fuera de sí.

Permanecer en lo epidérmico es, pues, impropio del principio masculino, por la vulnerabilidad que denota al tener que ocupar una posición pasiva; así que se ha de recurrir a una máscara que dé cuenta tanto de la identidad (política) como de la alteridad (mítica) de quien la ostenta (Gil Calvo, 2006: 34), recurso que se aprecia en las dos últimas novelas de Millás recién citadas. La máscara libra a quien la lleva de la receptividad que se le atribuye a lo femenino y le otorga poder de iniciativa masculina, porque demuestra la existencia de un corte entre lo real y lo simbólico en quien la exhibe; ese corte lo impone lo masculino intrínseco, pero también le viene impuesto desde afuera. Portar una máscara es, pues, es signo de masculinidad, tanto como renunciar a la piel o arrancársela, como se demuestra en constante recurso a la masturbación que caracteriza a los protagonistas de *Volver a casa* y de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. El desollamiento de la masturbación revela también la tendencia *verticalizante* propia de lo masculino; veamos en qué consiste este anhelo de ascensión del cual es metáfora el onanismo viril.

En el proceso de la búsqueda de la identidad, lo masculino figura como punto de referencia, no como instancia capaz de evolucionar durante el proceso. La referencia simbólica por antonomasia de lo masculino es la paternidad, porque señala el itinerario de la búsqueda sin que pueda ser afectado por sus vicisitudes. En el psicoanálisis freudiano, la madre aparece ligada a la apariencia y a la sensorialidad, mientras que la figura del padre apunta hacia la espiritualidad y hacia lo simbólico. La madre está presente desde el inicio de la existencia, mientras que a la figura del padre se ha de acceder desde una conversión del pensamiento cercana a la que exige la tradición religiosa (compruébese en las anteriores líneas dedicadas a Ricoeur), porque su intervención en la creación del hijo no es patente, como la de la madre. Buscar al padre exige ir más allá de lo sensible, hacia operaciones de simbolización propias del ámbito intelectual que, en su aspecto patológico, alimentan la duda propia de la neurosis obsesiva, patología que necesita mantener la incertidumbre eligiendo para ello problemas irresolubles. En cualquier caso, la necesidad de acceder a la figura del padre traza un itinerario de búsqueda en dirección ascendente por el que se accede a lo simbólico, y que requiere de un enderezamiento (real y figurado) de la postura similar al que transformó al hombre en lo que es. De esta manera el mundo sensible queda reestructurado por obra del inteligible, lo cual obliga a que el sentido del olfato pierda su privilegio a favor del de la vista; las excitaciones olfativas (excrementicias, menstruales) deberán ser evitadas. El hombre huye del suelo para evitar el olor a hembra y así poder mantener la estabilidad familiar, por eso el sexo femenino es objeto de repudio, en este proceso de primar lo visual sobre el resto de los sentidos, ya que en la mujer se asocian excremento y menstruación, precisamente en la zona en la que se confunden lugar de nacimiento y orificio de expulsión de residuos.

De los dos sexos, es el masculino el que queda más expuesto en esta operación de elevación hacia las alturas, porque sus órganos genitales se hacen más visibles y por lo tanto más vulnerables, por eso, para Freud, el sexo masculino se convierte en paradigma del ser humano, de cuya esencia forma parte fundamental esa tendencia hacia lo vertical y ascensional que necesita también la fe religiosa. Dios, o una instancia de carácter político, serán los encargados de velar por que esa aspiración hacia la elevación se mantenga a través de diversas instituciones. En el ámbito de lo corporal, la erección es la metáfora del anhelo masculino de ascensión; la figuración de una erección eterna necesita de una desmaterialización del cuerpo, y ello es garantía de acceso a lo simbólico:

Puesto que la celebración del movimiento ascensional exige poner en ejercicio una erección infinita que comporte una desmaterialización del cuerpo ctónico, la promoción de un masculino espiritualizado se asienta sobre cierto número de operaciones sustractivas respecto de todo cuanto proporcione un anclaje originario: tierra, piel, boca, corporeidad en su conjunto. Se arriba así a la conformación de un resto: ese “pedazo” que Freud presenta como el emblema masculino. El recurso a este término subraya de entrada el nexo entre la operación de promoción y la de una fragmentación que se presta notoriamente al juego del intercambio simbólico en sus movimientos sustitutivos. ¿No nace el símbolo de una unidad a la vez fraccionada y recompuesta? (Schneider, 2003: 103).

El pene erecto es un miembro que, por su virtualidad simbólica, es separable del cuerpo al que pertenece y, por ello, destinado a la contemplación y promoción del sujeto que lo posee en el ámbito social en el que está inserto; los testículos no son rentables en este aspecto, porque aportan connotaciones de fecundidad relacionadas con el ámbito de lo femenino. La erección, desde esta lectura, ya no es tan solo una fase del desempeño sexual, y pasa a ocupar el lugar de emblema desde el que imponen su ley las instancias de poder tradicionales relacionadas con la religión, con la guerra, y también con actividades intelectuales taxativas: “Las metáforas guerreras dirigidas a celebrar el poder ofensivo de la virilidad permiten figurar así los poderes del intelecto, un intelecto

interpretativo y penetrativo, heredero, a su manera, del brillo de la espada” (ibíd.: 135). Esta identificación exclusiva de lo masculino con la rigidez ascensional que figura el pene erecto, lo instala en un platonismo atrofiado, desvalorizando el ámbito de lo materno y el mundo de lo sensible relacionado con él (Durand, 2005:199). Aquí está el origen de la brecha que separa lo fálico (relativo a sacerdotes y guerreros) de lo seminal (propio de campesinos), porque atribuye un rango superior a las actividades de religiosos y soldados: “Sembrar, cortar: dos operaciones que conducen a paradigmas alejados entre sí, como si el acto de cortar fuera por esencia más noble, ciertamente más apto para ilustrar el ejercicio del poder unitario” (Schneider, 2003: 128). La asunción de la paternidad suaviza esa tensión al dar entrada a lo femenino en el ámbito de lo masculino, y favorecer la emergencia de una vida más allá de su propio territorio. El hecho de que después se irroge la facultad de establecer un corte entre la madre y la vida que su simiente contribuyó a crear, es prueba de que el padre no pierde nada (en términos simbólicos) en la operación. La madre, sin embargo, deberá soportar una separación inevitable del ser que ha generado en su propio cuerpo, en caso de que el complejo de Edipo se resuelva satisfactoriamente.

El destino de lo masculino como símbolo de poder, consiste en asumir la pérdida de una parte del cuerpo (redondeces, piel, semen) relacionada con lo femenino, para mantener incólume la posición fálica, puesto que el pene sólo es emblema del dominio masculino si permanece inmóvil en posición erecta. Esa pérdida en el cuerpo real implica tanto la renuncia a la infancia como a la mujer, entendida como sucedáneo de ese tiempo pasado que se debe olvidar. La masturbación masculina dibuja a la perfección este extremo de lo fálico, porque está instalada en la separación y en el fraccionamiento (durante la repetición del movimiento vertical), y en el alejamiento de sí, con la eyaculación. El goce, entendido a la manera de Lacan como disfrute que

sobrepasa el límite del placer, consiste en mantener lo fálico a pesar de la pérdida que supone la eyaculación precursora del fin de la turgencia en el pene. La masturbación masculina, en sentido estricto, necesita rechazar lo ajeno a quien la ejecuta para salvaguardar la identidad que podría desaparecer con la expulsión del semen.

Lo masculino, según la concepción patriarcal, equivale a la posesión del sexo del cual está desprovista la mujer; de esta manera ese elemento diferenciador puede convertirse en símbolo desprendido de su propietario y pasar a formar parte de redes simbólicas que homologan o deslegitiman a quien lo porta. Con esta alienación se mantiene una estructura de poder encaminada a alejar cualquier rasgo de feminidad amenazadora de la virilidad en quien es dueño real de esa parte del cuerpo enajenada. De esta manera, la identidad se percibe desde fuera, desde un gran Otro, en términos lacanianos, en el que se inscribe lo simbólico que también termina por repercutir en él (Žižek, 2008: 18). Lacan marca más claramente que Freud el rol que corresponde al padre a la hora de establecer un corte entre el niño y la madre. El niño desea el deseo de la madre, pero el padre debe encargarse de hacerle ver que el destinatario de ese deseo es él mismo: la figura paterna. En cualquier caso, la madre media en la actividad separadora del progenitor masculino. El proceso de resolución del Edipo requiere que el niño se dé cuenta de que ella desea en un ámbito que no puede dominar él; esa ausencia materna marcada por un afecto no dirigido al bebé, construye la incógnita desde la cual se organiza lo simbólico en el hijo, porque es el terreno abonado que facilitará el acceso al padre, cuya función es la de hacerse significativo sustitutorio del primer significativo para el niño: la madre. Esta sustitución convierte a la figura paterna en soporte del ideal del Yo, en cuanto objeto preferible por la madre, ya sea por su fuerza o por su debilidad. Con ese ser sancionado positivamente por la madre, el niño tendrá que identificarse. De esta manera, en Lacan la resolución del complejo de Edipo pasa por la madre, a quien el

padre debe someter a una ley que está más allá de lo que ella misma puede imaginar, pero ha de estar autorizado por el deseo femenino para que pueda permitirse imponer un límite en la fusión que existe entre ella y el hijo:

Se presenta a la madre como aquella de la que todo depende, aquella a partir de la cual el padre llegará o no a la existencia reconocida. Sosteniendo el conjunto del edificio edípico, se devela “la relación en la cual la madre funda al padre como mediador de algo que está más allá de su ley”. Desde esta perspectiva, ¿no está colocada la madre en la posición del “primer motor”, ocupando modestamente el lugar que le corresponde a Dios en el sistema aristotélico perpetuado además en la teología medieval? En una primera etapa, el papel del padre queda profundamente velado y hasta descartado. Poseedor de un poder que le fue concedido por otro poder del que depende, ¿no se lo condena a cumplir una función de representación (Schneider, 2003:275).

En la concepción lacaniana se entroniza la figura del padre, pero se confía a la madre el poder de nominación. Eso lo demuestra la sistémica familiar de las novelas de Millás que se vienen citando con más frecuencia en este estudio; *El mundo*, *Letra muerta* y también *Laura y Julio*, señalan la primacía del deseo (casi nunca explicitado) de la madre sobre la ley paterna, la autonomía del hijo o el deseo del marido. La figura de la madre es la responsable de la neurosis del hijo, quien no puede ser otra cosa que un reflejo de su figura de poder, hasta el extremo de volverse homosexual para impedir la entrada de otra mujer que limite la influencia materna. En buena parte de la narrativa de Landero, el deseo de la madre es opaco, aunque casi siempre explícito, a pesar de que aparezca ahogado por la paranoia del padre. De esta manera, el hijo termina perseguido por lo mismo que persiguió al padre, sin que el poder *eufemizador* de la figura materna (Durand, 2005: 200) pueda suavizar la exacerbación de lo masculino. La causa de esta radicalización está en que el padre quiera ver en el hijo su imagen ideal y el hijo no consiga ser quien el padre necesita ver para no contemplar su propio fracaso. Finalmente, *Llámame Brooklyn* consigue asentar una ley paterna sólida después de

muchos intentos fracasados que, sin embargo, trazaron un camino por el que pudo transitar quien había perdido el suyo en otro territorio.

La pareja madre-naturaleza equivale, en el constructo lacaniano, a la pareja padre-cultura; la prohibición del incesto que debe fundar el padre tiene que apartar a la madre de las posibilidades del reino animal que no puedan ser admitidas por la virtualidad simbólica, como por ejemplo, llegar al extremo de engullir a la propia cría, cosa que no está tan lejos de conseguir las madres de la narrativa de Millás. Si esto no es así, la propia madre sería la encargada de fundar la ley que le corresponde al padre, porque éste no es capaz de establecer un límite adecuado, ya sea por carencia de amor hacia ella, ya sea por exceso de afecto. Un padre distante, que solo aparezca en virtud de lo que la figura materna pueda decir de su autoridad, permite que el niño escuche el eco de la ley paterna, pero su impacto no será tan grande que no le permita acomodarse en un juego narcisista e incestuoso con la madre. En el otro extremo, el exceso de amor paterno hacia la esposa, ubica a padre e hijo en el mismo lugar, en contienda por conseguir el favor materno. Así las cosas, para que el hijo pueda identificar con claridad el lugar en el que se ubica el padre que presenta Lacan, este último necesita mantener en alguna etapa del desempeño de su función una posición claramente fálica, tal como se ha explicado en páginas anteriores. Debe jugar de verdad el juego de la castración para que el hijo viva la pérdida de la madre. De esta manera, lo masculino pasará a ocupar una posición de control que lo elevará, como también se ha dicho antes, a una dimensión de trascendencia sobre lo que no puede complimentar en el orden de la naturaleza: gestar una vida. El lugar de lo masculino será el que le marque el límite que tendrá que imponer, y para ello tendrá que apartarse del ámbito de lo real e internarse en lo simbólico; este desplazamiento otorga una singular relevancia al papel de la negación:

Se desemboca así en el ejercicio de un poder demiúrgico que concede sin duda a lo masculino una autoridad decisiva, pero que al mismo tiempo lo expulsa del campo humano, demasiado humano, respecto del cual él legisla. De ahí el papel desempeñado por la negación para definir lo masculino a partir de lo que no debe ser. (Schneider, 2003:333).

2.3.6. LA SISTÉMICA FAMILIAR Y LA ESQUIZOFRENIA.

Al hablar de representación de la masculinidad, se alude a la identidad de lo representado, y eso se hace mediante una determinada narrativa del Yo. Conviene analizar ahora, desde el ámbito de la psicología clínica, cómo se construye esa narrativa mediante la cual el individuo se reconoce a sí mismo, porque tiene muchas similitudes con buena parte de la que interesa a este estudio. Es tarea fácil defender la importancia de la narrativa del Yo en relación con el sistema familiar que lo sostiene en los relatos de los creadores propuestos; baste recordar que la subjetividad es problemática en la mayoría de las obras de los tres autores seleccionados, y que los problemas representados en la trama con diversos puntos de vista se atribuyen, casi siempre, a las vicisitudes de la socialización primaria en el ámbito familiar (Berger y Luckman, 2006: 165). Dicho de otra manera: el sujeto es lo que su sistema familiar le ha permitido ser, prácticamente en todos los casos, y la hermenéutica de su neurosis pasa necesariamente por la narración de la constitución de su familia de origen. El sistema familiar, anclado en la muerte y en la traición, de Gal en *Llámame Brooklyn* explica su posterior rendición al *thanatos*, y la tiranía del ideal del Yo paterno en el hogar de *Hoy Júpiter* justifica el recurrente fracaso del hijo. Finalmente, la mayor parte de las novelas de Juan José Millás son relatos de una familia, incluso cuando su diégesis *deconstruye* esa institución (véase *Laura y Julio*); las de las novelas de este autor son familias con diversos grados de desestructura, que se organizan en torno a alguna discapacidad de

uno de sus miembros, por eso la trama narrativa con frecuencia equivale al relato de un enfermo designado por el sistema, que explica el origen de su neurosis de destino en su neurosis familiar (Laplanche y Pontalis, 2004: 246 y ss.).

Las narrativas clínicas de la identidad son construcciones extraordinariamente resistentes al cambio, porque están sustentadas por imágenes confirmadoras de la integridad del sujeto y fueron gestadas en los primeros años de vida en su ámbito familiar y/o en cualquier otro medio susceptible de nutrirlo emocionalmente (Linares, 1996: 27). Así pues, estos relatos de la subjetividad problemática son productos históricos que se construyen por medio de representaciones de la experiencia vivida en sociedad, lo cual incluye las interpretaciones de la realidad propias de los grupos de pertenencia del sujeto, y también las representaciones que se hace el individuo de su vínculo con su familia de origen.

La narración correspondiente a la familia originaria posee preeminencia sobre las restantes, de tal forma que un sujeto con una nutrición emocional adecuada tendrá una identidad bien proporcionada y una narrativa que se adecua a contextos diferentes. Si su dificultad “se sitúa masiva y significativamente en la narración de la familia de origen, es fácil que penetre en todas las demás tiñéndolas de tonos deficitarios” (ibíd: 30). Cuanto más grave es la patología, más implicada está en ella la identidad y más pobre resulta su narrativa. En los casos extremos de autismo y psicosis, la identidad invade todo el psiquismo y hace imposible la relación con otro, de tal manera que el sujeto es el mismo en cualquier circunstancia; lo único que puede hacer es reproducir su síntoma en diversas compañías. En situaciones menos graves, la identidad es más reducida y permite la diversidad narrativa, es decir, un rango más amplio de relaciones y una adecuación mayor a los diferentes contextos de esas relaciones.

La narración sintomática se expresa mediante paradojas implícitas en mensajes más o menos coherentes que aspiran simultáneamente a dos objetivos contradictorios, de tal manera que el individuo permanezca sujeto a la dinámica original en la que se gestó su síntoma, teniendo que desempeñar los papeles de víctima y verdugo para su mantenimiento; la familia de origen suele ser el caldo de cultivo de esta dinámica esquizoide (ibíd.: 57 y ss.). La paradoja que fija este doble vínculo se gesta, básicamente, sobre el desacuerdo entre los sistemas digital y analógico, exclusivos de la comunicación humana (Watzlawick, 1997: 61 y ss.). El lenguaje digital opera con coordenadas lógicas, mientras que el analógico remite a la naturaleza de las relaciones humanas. En su necesidad de combinar estos dos lenguajes, el individuo tiene que estar traduciendo constantemente de uno al otro en ambos sentidos, lo cual plantea una gran dificultad, puesto que la poderosa sintaxis lógica no puede dar cuenta de la complejidad semántica del lenguaje analógico. El símbolo aparece en esta dificultad de traducción entre los dos lenguajes; es la representación de un aspecto de una relación que todavía no se puede formalizar debidamente en lenguaje digital, y también surge cuando no se puede dar nombre a una relación que amenaza con convertirse en siniestra.

La comunicación analógica es básicamente no verbal; es más icónica, puesto que siempre comunica por medio de un elemento similar a lo que quiere representar. Tiene sus raíces en periodos más arcaicos de la evolución, por lo tanto es más veraz que la digital, que es más reciente y abstracta. En la comunicación humana, el aspecto relativo al contenido se transmite en forma digital, mientras la comunicación analógica da cuenta de la relación existente entre los sujetos que intervienen en ella y, por implicación, de sus propias identidades. Dicho de otra manera, en el mensaje emitido hay una definición implícita de la identidad del emisor y de la que le adjudica al receptor; así, la identidad de aquel puede verse confirmada, rechazada o negada por este

último. De esta manera se producen interacciones simétricas y/o complementarias entre los participantes en la comunicación que, en su aspecto patológico, ocasionan escaladas de competencia o de frustración en la simetría, o negación de la identidad del otro porque atenta contra la propia, en la complementariedad sadomasoquista; de ambos aspectos hay ejemplos suficientes en las novelas de Landero, cuya representación de la masculinidad es extremadamente polémica, como ya se ha comprobado en el apartado correspondiente al análisis de *Las estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand; el desencuentro entre padres que niegan la identidad a los hijos, la competencia entre falsos hermanos por el favor del padre, y la creación de personajes que superan solo en la imaginación el fracaso en su realidad, son características de esta tensión polémica que define la masculinidad en la narrativa de este autor.

La emisión de mensajes que definen una relación como simétrica y complementaria al mismo tiempo es la manera más habitual de comunicación paradójica (ibíd.: 173 y ss.), y una de las bases más sólidas sobre las que se asienta la comunicación esquizofrénica en un sistema familiar disfuncional, como demuestra la relación entre madres e hijos en la narrativa *edípica* de Juan José Millás, donde el hijo debe complementar a la madre, con lo cual debe sacrificar su propia identidad y, a la vez, debe reflejarla y devolverle la imagen que ella busca. De esta manera, el hijo la ve a ella cuando se mira a sí mismo, lo cual indica que el sistema familiar se ha apropiado de su persona, puesto que las cualidades que deberían ser individuales, en realidad son inherentes al sistema aglutinador. Este sistema trasciende a sus componentes y condiciona sus percepciones para mantenerse estático, y proporciona idénticos resultados para procesos muy diferentes impidiendo la disidencia, puesto que el cambio en un miembro incide sobre el comportamiento del resto. Que el sistema familiar tiende a la conservación manteniendo lo que lo cohesiona, lo demuestra el hecho de que el

narrador de *El mundo* termine por convertirse en una persona tan enferma como lo era su difunta madre, quien le había prometido en vida que nunca se moriría, que estaría siempre con él.

La esquizofrenia no es el producto de un déficit en el psiquismo de un individuo, sino el efecto de la adecuación de este a un sistema de comunicación basado en el doble vínculo, entendido este como una comunicación paradójica generada en un sistema en el que los miembros permanecen atados por necesidades de supervivencia física y/o psicológica (ibíd.: 196 y ss.). El sujeto víctima de este vínculo no puede evitar reaccionar constantemente a la paradoja que lo atrapa, sin poder elegir debidamente, ya que la instrucción paradójica impide la elección misma o genera una ilusión de alternativas. Además tampoco podrá poner de manifiesto la existencia del juego patológico, puesto que el sistema desautoriza de manera más o menos explícita a quien tiene conciencia de que tal juego existe, porque impediría su continuidad. Así, es frecuente en una situación de doble vínculo, que la persona se vea castigada, o se sienta culpable por tener las percepciones correctas.

Uno de los posibles orígenes de la paradoja que alimenta al síntoma neurótico es el doble vínculo formado por mensajes contradictorios, establecido en triangulaciones familiares con miembros incompatibles en lucha por el poder, de las que el niño forma parte sin saber cómo elaborar una información que no puede decodificar. El síntoma neurótico es la metáfora de ese tipo de relación de la que el niño ha participado, y también la expresión de un sufrimiento y, por fin, un instrumento pragmático destinado a calmar el dolor consolidando las causas que lo provocan; compruébese esta dinámica en la lucha de poder que se establece entre marido y mujer en *El Jardín vacío*, *Cerberos son las sombras*, o *El mundo* y, obviamente, en la narración

del hijo que sirve para mitigar el dolor sintomático provocado por una desestimación de la figura del padre por parte de una madre perversa y/o desequilibrada.

En el contexto terapéutico familiar, el individuo más perturbado de un sistema sostenido por un doble vínculo es el que satisface el criterio diagnóstico de la esquizofrenia; en este sentido sí se puede entender el doble vínculo como causa de esta patología basada en un patrón de comunicación específico. Si este vínculo se ha hecho crónico se convertirá en la expectativa habitual con respecto a la vida y generará un patrón de comunicación que se perpetuará, a no ser que una terapia le devuelva al paciente, reflejado en el espejo clínico, las verdaderas dimensiones de la paradoja que lo atrapa. La necesidad de la terapia surge cuando emerge una narración heurística de cambio paralela a la sintomática, en busca de soluciones y de alivio a los desequilibrios y al sufrimiento que esta última provoca. Eso es lo que le ocurre al atribulado narrador de *El mundo* cuando en la consulta de su psicoanalista descubre que para poder negar la reciente muerte de su madre se ha tenido que convertir en ella, y lo ha hecho reproduciendo la infinidad de síntomas psicósomáticos que la caracterizaban, síntomas cuya etiología había sido imposible de establecer por la medicina.

2.4. LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN LA NOVELA ESPAÑOLA POSMODERNA.

El diccionario de la RAE define posmodernidad como un “movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”. En la España de fin de siglo, este individualismo hedonista desdeñoso de la razón se aprecia en todas las artes en general, y en la novela en concreto, a partir de los últimos años del régimen franquista.

Calinescu (2003: 301) entiende que el postmodernismo es una cara de la modernidad, como lo fueron la vanguardia o el decadentismo. Jameson (1991: 60) no lo considera un estilo determinado, sino la dominante cultural propia del capitalismo tardío, la forma más pura de capitalismo, porque supone la expansión del capital hacia zonas que no habían sido convertidas previamente en mercancía, como ocurría con el capitalismo de producción. Para Lozano Mijares (2007: 9), la posmodernidad es más que un periodo histórico que sucede al de la modernidad; se trata de una nueva visión del mundo, de una *episteme*, cuyos rasgos ya se anunciaban en algunas de las crisis de la modernidad, y que ha asumido plenamente la sociedad española desde finales de los años setenta del siglo pasado. La *episteme* posmoderna supone un cambio radical en la imagen que el hombre tiene del universo, puesto que es una nueva estructura apriorística que delimita modos y categorías de pensamiento. Esta estructura organiza la experiencia y permite la construcción de la subjetividad desde el lenguaje; marca no solo los límites de lo que podemos pensar, sino también de lo que somos capaces de representar. Lozano Mijares considera tres diferentes *epistemes*: la que corresponde a la época clásica, la de la modernidad, y la de la posmodernidad. La crisis de mayo del 68 puso

fin a la *episteme* moderna tras comprobar cómo los grandes constructos de pensamiento dejaban de tener sentido: la razón como sinónimo de progreso, el avance científico, o el interés por el bien común.

En el último cuarto del siglo XX, España es un país en que se comienza a sentir la ausencia del gran padre dictador, y con el desencanto que origina la nueva libertad tan anhelada, se desestabilizan las certezas que sustentaban a la izquierda y a la derecha tradicional. Una modernidad traumática da paso a una posmodernidad fulminante sin apenas transición que ejemplifica de la mejor manera la Movida madrileña, muestra fehaciente de la conversión del país a la lógica del capitalismo avanzado.

El mundo posmoderno ya no es ordenado, sino un caos gobernado por el capitalismo posindustrial que inventa espacios de consumo alejados de la razón e instalados en el deseo, ciudades espectaculares que recrean tanto la historia como representan la imagen que las personas tienen de ellas mismas y de sus urbes ideales: una imagen de confianza, seguridad y felicidad. Sin embargo, no hay que olvidar que la posmodernidad, que es básicamente urbana, convive con formas modernas y hasta feudales de organización social; todavía quedan muchas culturas al margen de la posmodernidad, así que hay que insistir en que estamos hablando de un fenómeno perteneciente a las sociedades desarrolladas del capitalismo tardío, tal como asegura Herrera Gómez (2010: 332)

La *estetización* de la vida cotidiana, este interés posmoderno por la forma antes mencionado, viene acompañado de una nueva superficialidad individualista anclada en lo sentimental (Jameson, 1991: 26), que ya hemos analizado en relación con el prestigio cultural de la terapia psicológica y de la autoayuda en el capitalismo contemporáneo (Illouz, 2010: 157 y ss.; Zaretsky, 2012: 18 y ss.). Todos estos factores explicarían, para Lozano Mijares, tanto el auge de las religiones privadas y de las terapias blandas, como

el nuevo fundamentalismo religioso que no tolera ningún aspecto de la realidad que no permita el sistema. En mayor o menor medida, la privatización de lo simbólico caracteriza a la posmodernidad, y eso contribuye a que el sujeto posmoderno pierda la capacidad de organización que le otorgaba un relato trascendente al que ha renunciado. Así, de espaldas al pasado y al futuro, se convierte en un amasijo de fragmentos heterogéneos, abocado a la esquizofrenia (Jameson, 1991: 47).

La religión, además de proteger al individuo de las vicisitudes de su enfrentamiento con la realidad, cumplía un papel cohesionador del sistema cultural, dando acogida a instancias más atávicas que la moralidad, puesto que su fuerza está en la contención de los deseos que encauza, deseos de destrucción narcisista y también de consuelo ante los envites de la fortuna (Ricoeur, 1990: 209 y ss.); por esta razón, la posmodernidad es un tiempo de pérdida de lo simbólico, entendido símbolo, en el sentido freudiano, como producto del desplazamiento de un significante correspondiente al principio de placer más atávico en favor de otro, integrado en el sistema cultural, que debería propiciar la función paterna. Ya se han analizado los pormenores de esa función, en el apartado correspondiente a la relación existente entre la masculinidad, el símbolo y la función del padre, así que solo insistiremos en lo que cada vez se hace más evidente según avanza este análisis de la masculinidad contemporánea y su reflejo en la narrativa española: la impronta paterna garantiza el acceso al nivel simbólico, precursor del hecho religioso, y la declinación de esta figura parental es una pérdida, tanto simbólica como referencial, que caracteriza a la *episteme* posmoderna. El hecho religioso y su garante, la función paterna, entran en crisis en la posmodernidad.

El saber de la posmodernidad es narrativo, frente al de la modernidad, que era científico. La legitimación de la función narrativa está en su capacidad *performativa* (no importa la verdad sino el rendimiento), mientras que la de la ciencia radica en la

demostración a través de la prueba. Pero la paradoja que desvela la posmodernidad consiste en que el saber científico se transmite a través de un molde narrativo que validan los expertos (un *metarrelato*), y así se da el primer paso para el restablecimiento de las culturas narrativas populares en las que la legitimación la otorga el mito (Lyotard, 1986: 29 y ss.). El mito es para la posmodernidad lo que el *metarrelato* era para la modernidad, en el sentido de que éste último busca su legitimidad en un proyecto de futuro, mientras que el mito lo hace en un acto fundacional. La posmodernidad desconfía de los *metarrelatos*, entre otras razones, porque la ciencia y la tecnología, que en principio iban a liberar al hombre de algunas servidumbres, se vuelven contra él y lo convierten en su esclavo; así las cosas, si la ciencia no consigue lo que promete, la historia de la humanidad no es la historia de su emancipación, como prometía el relato de la modernidad.

Aunque algunos teóricos de la posmodernidad responsabilicen, en parte, al psicoanálisis y a sus posteriores revisiones de esa desestabilización del sujeto que define la cosmovisión posmoderna, la defensa de la ciencia por parte de Freud en *El porvenir de una ilusión* refuta toda la argumentación relativa a la inseguridad de la ciencia basada en la parcialidad del científico, y establece una nueva dialéctica entre sujeto y objeto, en la que el primero también es destino del estudio científico como lo es, por antonomasia, el segundo. La naturaleza humana se ha desarrollado tratando de estudiar lo que es exterior a ella, y para eso ha tenido que adaptarse, lo cual es razón suficiente para convertirse en objeto de investigación científica, como lo quiere el psicoanálisis:

Se olvida que nuestro aparato anímico es por sí mismo un elemento de aquel mundo exterior que de investigar se trata y se presta muy bien a tal investigación [...], que los resultados finales de la ciencia [...] no se hallan condicionados solamente por nuestra organización, sino también por aquello que sobre tal organización ha actuado, y, por último, que el problema de una composición del mundo sin atención a nuestro aparato anímico perceptor es una abstracción vacía sin interés práctico ninguno.

No, nuestra ciencia no es una ilusión. En cambio, sí lo sería creer que podemos obtener en otra parte cualquiera lo que ella nos pueda dar (Freud. 1984: 192-193).

La identidad posmoderna depende del proyecto vital que ha diseñado el individuo, porque ahora ya no se recibe de una institución encargada de fijarla, de ahí que se vea expuesto a constantes amenazas de frustración al sentir su libertad como una carga que su narcisismo no siempre puede tolerar. El individualismo posmoderno deja al sujeto desamparado sin un relato en el que su angustia pueda tener algún sentido:

Al pasar de una sociedad basada en la adscripción a una sociedad basada en el logro, la identidad deja también de ser algo adscrito, dado, para convertirse en algo que se adquiere a lo largo de la vida. La identidad se construye, y como consecuencia, se transforma en un proyecto que, como tal, implica libertad de elección, lo que llega a generar inseguridad e, incluso, ansiedad, a los miembros de las sociedades posmodernas. (Herrera Gómez, 2010: 334).

La crisis de las instituciones y, por tanto, de la identidad que otorgaban a quienes se acogían a ellas, está relacionada con el debilitamiento de la figura paterna encargada de facilitar el acceso a lo simbólico, que debería desviar la angustia ante la separación de la madre hacia el encuentro con el mundo. Como se viene diciendo, la identidad posmoderna se construye (de ahí la tentación del simulacro), mientras que anteriormente se recibía de manos de una entidad simbólica encargada de transmitirla. Precisamente, la función paterna (el *nombre-del-padre*, en términos lacanianos) es la encargada de habilitar condiciones de posibilidad para que esas entidades simbólicas pudiesen dar un sentido a la angustia del sujeto, pero como la posmodernidad iconoclasta desconfía de cualquier retórica con vocación de totalidad, el lugar del padre ha pasado a ocuparlo el mercado o el fundamentalismo sectario. En medio de estos excesos, la libertad se convierte en una pesada carga que el relativismo posmoderno no puede aliviar:

La sociedad occidental ha pasado por el feminismo, la destrucción de las antiguas categorías de lo masculino y lo femenino, y de sus respectivos

roles sociales: hasta el triunfo del feminismo, la mujer y el hombre sabían desde que nacían cuáles debían ser sus respectivos papeles, sus obligaciones, su comportamiento, su lugar en el mundo; a partir de él, se hace imprescindible una redefinición de los géneros que aún está por llegar. Y la explosión posmoderna de los años setenta y ochenta les sumerge, además, en un relativismo intelectual, moral y trascendental que provoca la anulación de antiguas seguridades y la pérdida de anclajes. Son las dos caras de movimientos que pretendían, en un principio, conseguir la ansiada libertad en el ámbito intelectual y moral, personal y social. La pregunta es si estábamos preparados para esta sobredosis de libre albedrío (Lozano Mijares, 2007:21).

Puesto que la institución es uno de los destinos de la elaboración simbólica, estará en peligro mientras el niño permanezca ligado a su representación de la figura materna, su objeto de deseo más atávico. Este menoscabo de lo institucional ligado a la declinación de la figura del padre lo demuestran, según venimos comprobando, todos los relatos *edípicos* de Millás que tematizan el dominio de la madre fálica en el sistema familiar: *Volver a casa*, *Jardín vacío*, *Cerberos son las sombras*, *El mundo*, *Letra muerta*. Interesa ahora de manera especial este último, porque a la vez que muestra el menoscabo de la figura paterna, también *deconstruye* la institución religiosa atribuyéndole una capitalización perversa de la angustia, puesto que se aprovecha de un futuro novicio para conseguir que permanezca en el mismo sistema que cree estar contribuyendo a destruir, atrayéndolo con reclamos confeccionados a su medida y manteniéndolo con la promesa del pecado que todos cometen. Esta superficialidad clínica (Jameson, 1991: 26), producto de la connivencia con un simulacro (Baudrillard, 1978: 143 y ss.), tranquiliza a quien solo quiere tener una experiencia certera de lo prohibido, protegido por una organización que le permite el acceso a ello sin demasiado coste personal.

La realidad es inestable en los tiempos posmodernos. El referente de los signos es dudoso, tanto como su significado, que puede llegar incluso a desaparecer. Lo que importa es la saturación de los significantes y la imagen (Baudrillard, 1978: 10 y ss.).

En el imperio de los medios de comunicación de masas, que propician que la representación sustituya a lo real, el simulacro mantiene en suspenso la incredulidad, que vivida en masa es menos angustiosa que cuando la padece el sujeto. Vivir el simulacro en masa, aceptar la copia idéntica a un original que nunca existió (Jameson, 1991: 37), impide la sensación de alienación del sujeto, porque la masa no puede ser sujeto de nada. De esta forma, lo público y lo privado se hacen esferas de contornos difuminados, como ocurre en las novelas de Millás (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*, *Volver a casa*, *El mundo*), en las que sujetos esquizoides dudan hasta de la propia existencia cuando la realidad les devuelve las verdaderas dimensiones de su simulacro, no porque este no sea aceptado, sino por todo lo contrario.

El individuo posmoderno tiene una dudosa identidad personal y carece de un proyecto vital equiparable al relato que caracterizaba a la modernidad. La suya es una identidad fragmentada que también percibe la del otro como una amalgama de fragmentos; además, vive en un presente sin sentido, repleto de signos de significado inestable o inexistente, porque en la sociedad capitalista avanzada se consume la imagen más que el producto (el referente). Si la *episteme* posmoderna está caracterizada por la superficialidad, el simulacro, el menoscabo del tiempo histórico, el auge de lo sentimental en detrimento de lo afectivo y la *canibalización* estilística, la mimesis de la realidad llevada a cabo por el arte posmoderno es un procedimiento tan esquizofrénico como aquello que trata de reflejar, porque a la vez que representa la realidad, también intenta apartar de ella a su receptor. De esta manera, el texto literario redobla su valor cognitivo, al poner de manifiesto su carácter de mediador semiótico donde se actualizan los sistemas de códigos y signos que sostienen el mundo de ficción, sin por ello renunciar a su función de nexo entre el lector real y el mundo posible propuesto, entre otras razones, porque el lector “proyecta sobre los mundos de ficción su experiencia y

conocimiento del mundo actual” (M.-L. Ryan, 1997: 19). Este nexo, en el caso de la narrativa posmoderna, es esquizofrénico porque está basado en una instrucción paradójica que propicia un doble vínculo (Watzlawick, 1997: 201) al obligar al lector a permanecer a la vez dentro y fuera del mundo posible que propone:

Los intentos distorsionados e irreflexivos de la más nueva producción cultural de explorar y expresar este nuevo espacio tienen entonces que ser considerados, a su manera, como nuevos acercamientos a la representación de una (nueva) realidad (para hacer uso de un lenguaje más anticuado). Por paradójicos que puedan resultar los términos, y siguiendo una opción clásica de interpretación, pueden, por tanto, interpretarse como nuevas y peculiares formas de realismo (o al menos de mimesis de la realidad) al tiempo que pueden igualmente analizarse como intentos por distraernos y apartarnos de esa realidad o de disfrazar sus contradicciones y resolverlas bajo el manto de diversas mistificaciones formales (Jameson, 1991: 80).

El arte posmoderno, iniciado por el *pop art*, introduce el mercado en la esfera artística, de tal manera que resulta difícil decidir qué es el arte: otra muestra de la crisis perenne de legitimación en la *episteme* posmoderna. El criterio estético, ya no permite distinguir entre el arte y lo que no lo es; después de que la reproductividad industrial haya irrumpido en el mundo artístico, terminando con el discurso sobre el aura y el genio creador, lo determinante es averiguar qué significado se le ha asignado a un objeto que podría pasar por cotidiano. La razón del arte posmoderno es el significado adscrito al objeto artístico, no tanto su belleza y, en este orden de cosas, uno de los intereses del arte posmoderno es desvelar los códigos de representación, las operaciones de atribución de significado y el papel del poder mediático en la legitimación de los objetos artísticos. Aparece entonces un nuevo sujeto semiótico, que se apropia de los signos de la cultura para hablar de sí y también para poner de manifiesto los procedimientos de representación que le están permitidos; repárese en la poética de la escritura de Manuel en *Laura y Julio*, de Millás, que define su relación adúltera con términos de narratología o de *paraliteratura*.

Si el modernismo y la vanguardia se ocupaban de problemas relativos al conocimiento, la posmodernidad se ocupará de problemas ontológicos, que dejan de ser opción estética y pasan a ser cuestión central en la obra, puesto que la mimesis posmoderna tiene que dar cuenta de una nueva realidad en la que el referente es inestable. El arte posmoderno ya no puede representar con fiabilidad algo de cuya existencia se duda, porque el original se parece a la copia y es difícil distinguir entre verdad histórica y ficción verosímil. En el caso de la literatura, todas estas confusiones generan un mundo posible cuyo campo de referencia externo es a menudo dudoso o irreconocible (Harshaw, 1997: 157), lo cual infringe las reglas del juego ficcional que obligan a respetar las expectativas generadas por la institución literaria en el receptor (Ryan, 1997: 205), y dificulta la concesión de un crédito que el lector otorgaría con menos prevención a otra propuesta que no socavase sus propios fundamentos desautorizando al narrador (Dolezel, 1997: 121). Este caos percibido por el receptor también pone de manifiesto el desorden y la fragmentación de su identidad, cuando es invitado, en calidad de personaje, a formar parte del caos del mundo posible, además de requerírsele como ente decodificador del mismo. Con ello se le muestra que no capta la verdadera naturaleza de las cosas, sino su imagen, como ocurre con los personajes esquizofrénicos de las novelas posmodernas, que perciben la realidad fragmentada y escindido su cuerpo de su mente. El concepto de “Lector-Modelo” que propone Eco como garante del universo ficcional, por la confianza ciega que deposita en el narrador (Garrido Domínguez, 1997: 21), es inviable en la posmodernidad, precisamente porque trata de poner de manifiesto la retórica a la que está sometida la ficción, y eso dificulta la vivencia de la misma por parte del receptor. A la inestabilidad del mundo mimetizado en la novela posmoderna también contribuye el espacio, que se adueña del tiempo, congelándolo en un presente eterno; este desbordamiento espacial permite simulacros en

los que el extrañamiento de los personajes con respecto a su entorno es una constante, como puede observarse en *El mundo* de Millás.

La *episteme* posmoderna no niega la modernidad, sino que la somete a una deconstrucción, señalando los *metarrelatos* que la sustentan y desvelando sus retóricas legitimadoras; surge así una crisis de autenticación que el arte debe representar de algún modo. De la misma manera, el arte posmoderno no construye, sino *deconstruye*; no mimetiza la realidad, sino la imagen que el individuo se hace de ella, poniendo de manifiesto sus códigos de representación y demostrando que el arte, la filosofía o la ciencia no reproducen la realidad, sino que la crean. Este mismo argumento puede aplicarse para lo dicho unas líneas más arriba sobre la deconstrucción de que es objeto la institución religiosa en *Letra muerta*, puesto que crea el pecado para suscitar el placer asociado a él y generar adhesiones culposas a la organización que lo sustenta. En el mismo orden de cosas, y con respecto a la institución familiar, interesa subrayar el secreto que organiza la familia en *Laura y Julio*, porque este último personaje necesita elaborar un simulacro a la medida del deseo de su mujer para poder permanecer a su lado; ella no sabrá nunca que estará cumpliendo el deseo de otro: el que ha elaborado Julio a la medida de sus necesidades, haciéndolo pasar por el de su difunto amante. De esta manera, el adulterio es la base de la familia, la violencia justifica la pareja (como ocurre en *El desorden de tu nombre*), y el cinismo caracteriza la política (véase *Tonto, muerto, bastardo e invisible*). Finalmente, la deconstrucción a la que se somete la creación literaria debilita su ontología y también la del propio autor; en el primer caso certificando la muerte del argumento, entendido como secuencia racionalizada y causal de hechos (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*) y habilitando estrategias de *metaficción* o recursivas (*Laura y Julio*, *El mundo*), y en el segundo, convirtiendo al autor en paciente en vez de agente. El autor “es escrito”, forma parte de un entramado de textos,

tanto como la obra que lo “crea”, como demuestran *El mundo* o *Papel mojado*, entre otros relatos de Juan José Millás que *deconstruyen* el artificio narrativo y subrayan el problema del ser, tanto el del individuo, como el del mundo o el del texto.

El punto de partida de la novela posmoderna en España es *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, pero no hay que olvidar el precedente de *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester y de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, novela que marca la ruptura con los procedimientos de la novela de la modernidad. En la de Mendoza ya se aprecian los procedimientos constructivos de la novela posmoderna con claridad: asunción de la historia como *metarrelato*, pastiche, mezcla de géneros y desestabilización ontológica. Además de estos, en la novela española de los años posteriores, se aprecian otros rasgos de la nueva *episteme*, tales como el fin del realismo social y del experimentalismo, la mimesis de un mundo fragmentado y caótico, la vuelta a la *narratividad*, el recurso a la *paraliteratura* que rompe los límites entre alta y baja cultura y la reprivatización de la novela que presenta un Yo evasivo y hedonista alejado de lo colectivo. En cualquier caso, “no existe una novela española posmoderna, sino una serie de *estrategias narrativas* que son consecuencia de la episteme posmoderna en España” (Lozano Mijares, 2007: 232), y que están presentes en muchos de los relatos que se proponen aquí para analizar la masculinidad representada en la novela española reciente.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO.

3.1 EL IMAGINARIO DE RÉGIMEN DIURNO EN LA NARRATIVA DE LUIS LANDERO.

Gilbert Durand afirma en *Las estructuras antropológicas del imaginario* que la redundancia en la representación del imaginario de régimen diurno (dualista, racionalista y polémico) produce hastío y alienación:

Ocurre que la representación que se confina exclusivamente en el Régimen Diurno de las imágenes desemboca o en una vacuidad absoluta, una total catarofilia de tipo nirvánico o en una tensión polémica y una constante vigilancia de sí cansadora para la atención. Bajo pena de alienación, la representación no puede permanecer constantemente con el arma al pie del cañón, en estado de vigilancia. Bien sabe el mismo Platón que uno debe volver a descender a la caverna, tener en cuenta el acto mismo de nuestra condición y, en la medida de lo posible, hacer un buen uso del tiempo (2005: 199)

Lo que se ha de demostrar en este análisis es la primacía de este imaginario de régimen diurno en las novelas de Luis Landero y sus efectos de enajenación en la mayoría de los personajes masculinos. Esta redundancia de representaciones de régimen diurno muestra individuos descontentos con el mundo, en permanente conflicto con una realidad insuficiente para estar a la altura de sus ensoñaciones, lo cual es extraordinariamente amenazador para unos personajes que, en la mayoría de los casos, son lo que imaginan ser, no lo que en el mundo se dice de ellos.

Siguiendo la tipología de Jung que diferencia entre extrovertidos e introvertidos, los personajes masculinos de las novelas de Luis Landero son tipos introvertidos que no se pueden relacionar con el mundo sin la mediación de la fantasía que los llevará a delirios constantes de *autocreación*, con diversos grados de psicopatía. Por esta razón,

su actividad imaginaria forma parte de una dinámica esquizofrénica que conduce a estos personajes a una constante vigilancia de sí mismos en relación con el mundo, y a una continua actividad de transformación de los parámetros de la realidad, en una dicotomía que separa el extremo de la inanidad del de la heroicidad anhelada.

Lo que aquí se denominará *autocreación* es una constante reelaboración imaginaria del personaje con la que él mismo se relaciona en su interior. Se trata de lo que podríamos denominar “segunda *poiesis*” en la que el personaje se construye a sí mismo como ha sido creado por el autor del mundo posible que lo acoge. Esta actividad está mediada, en bastantes ocasiones, por la exigencia de otros caracteres necesitados de un líder que los dirija; ellos inducen al personaje a la *autocreación* por necesidad ajena, para poder tener sensación de pertenencia o para recibir desde el exterior una imagen mejorada de una identidad considerada precaria. En otras ocasiones, el modelado de la propia personalidad se hace con arreglo al deseo del padre, a quien hay que satisfacer para poder ser reconocido; este es el extremo más traumático de los conflictos especulares que abundan en la narrativa de Landero, porque el hijo (el miembro necesitado de reconocimiento), devuelve a quien está en situación de otorgarlo el reflejo de su fracaso, ya que es incapaz de cumplimentar un deseo cuyo objeto no está claro ni siquiera para su portador. Precisamente el fracaso es aquello que el padre no puede tolerar de sí mismo y, paradójicamente, lo que de verdad lo une a su hijo. Esta dialéctica persecutoria entre iguales que no se reconocen como tales, es lo que dinamiza realmente la mayor parte de novelas de Landero; lo demuestra el estancamiento y la insustancialidad de la trama de *Retrato de un hombre inmaduro*, novela en la que se nota la ausencia de esa figura paterna de rasgos esquizoides cuyo deseo persigue al hijo, y da sentido con su persecución a su vida.

Con la clara excepción de la madre en *El guitarrista*, y las discutibles de la perversa Adriana en el mismo relato, y de la beata histórica en *Caballeros de fortuna*, los personajes femeninos no son determinantes en el desarrollo argumental de las novelas de Landero, porque la presencia de lo femenino forma parte también de esa realidad que lo masculino ha de remodelar con diferentes grados de acierto, y que en algunos casos se resiste a ello con una entereza cómica, y en otros consiente en representar un papel necesario para sostener un delirio que no es más que el reverso luminoso de la mediocridad. Los grandes conflictos no surgen entre los diferentes sexos, sino entre individuos de un mismo sexo, motivado por lo que algunos psicólogos definen como ansia de poder propia del sexo masculino: “Las personas de sexo masculino [...] permanecen más atentas a su propio poder y a la capacidad de dominación que a la profundidad o la calidad de sus vínculos sociales. Los hombres se sienten amenazados por los desafíos reales o imaginarios a su potencia, ya sea que la conciben como [...] competencia intelectual [...] o talento para defenderse” (Kagan, 2011: 108). Para Gilbert Durand, la tendencia hacia la antítesis, la belicosidad y el racionalismo, propios del régimen diurno del imaginario en el que aparecen representados la mayor parte de los personajes en la narrativa de Landero, es la responsable de esa conflictividad.

Durand relaciona el régimen diurno de la imagen con las representaciones de los esquizofrénicos, en razón de la semejanza que tienen las estructuras *esquizomorfas* (de antítesis, de separación) propias de este régimen con los excesos de la enfermedad mental. Las estructuras *esquizomorfas* no son exactamente la esquizofrenia, pero la patología las sobredimensiona, y eso permite un estudio más detallado de tales manifestaciones; ese estudio denota la complacencia en lo abstracto, lo sólido y lo rígido como características del “síndrome de la espada”, denominación con la que

Durand alude a la pretensión de querer racionalizarlo todo, propia del radicalismo en la representación bajo el régimen diurno:

Aquí tenemos claramente el “síndrome de la espada” que se nos describe, en perspectiva, y sosteniendo el proceso diairético, con toda la labor paciente de los métodos que mediante largas cadenas de razones quieren dar cuenta de la trascendencia. Este racionalismo extremo y, en su punto límite, “mórbido” pone bien de manifiesto las estructuras esquizomorfas del *Régimen Diurno* de la representación (Durand, 2005: 190).

Durand localiza cuatro estructuras *esquizomorfas* exasperadas por la patología. La primera alude a la pérdida de contacto con la realidad y la tendencia al autismo motivadas por un racionalismo radical, pérdida manifestada en una “visión monárquica” que distancia al enfermo en su torre de marfil del resto del mundo. La segunda estructura patológica corresponde a una tendencia a la separación y a la disgregación por exceso de análisis, en detrimento de una unidad que no se percibe como tal. La tercera estructura es la del “geometrismo mórbido”, que aspira a la simetría radical tanto en la representación como en el comportamiento; por ella los objetos adquieren un tamaño superior a lo normal por la sobredimensión del espacio, el borrado de la noción del tiempo y el aislamiento del objeto con respecto a otros que se le asociarían en ausencia de patología. Finalmente, una cuarta estructura *esquizomorfa* es la del pensamiento por antítesis, en la que el enfermo lleva hasta sus últimas consecuencias la separación que existe entre su yo y el mundo, que se manifiesta en un régimen de representación dual en la que dos extremos siempre se oponen.

La narrativa de Luis Landero muestra ejemplos abundantes de esas cuatro estructuras mórbidas que se agruparán para este estudio en torno a dos núcleos temáticos: “*autocreación* y escisión”, y “lo masculino en conflicto como dinamizador narrativo”. Estos dos núcleos articulan la redundancia en la representación del régimen diurno del imaginario característica de la narrativa del autor que se estudiará a continuación, pero antes de proceder a este estudio, y para demostrar su pertinencia,

conviene analizar el prólogo adjunto a la decimoctava edición de *Juegos de la edad tardía* (2005). Su lectura permitirá argumentar a favor del paralelismo entre biografía y obra en Landero, lo cual interesa aquí porque lo que el autor reconoce claramente en ese prefacio es el protagonismo de su padre en su escritura, y esa misma es una de las conclusiones a las que llega este estudio del imaginario, pero antes de hablar de creación literaria, comprobemos cómo la del padre es la que considera el autor presencia fundamental en su vida:

De un modo o de otro, el caso es que mi padre me impuso una misión: la de ser alguien en la vida, y así redimirlo a él y a mí mismo. Y yo le fallé por completo [...]. El rencor entre los dos era grande [...]. Poco después [...] murió y esa muerte es lo más profundamente significativo que me ha ocurrido hasta ahora en mi vida. De algún modo es una muerte que aún no ha cesado, y que ya nunca cesará.

Ya en el ámbito de la mimesis literaria, hay que subrayar la identificación del autor con Gregorio Olías, protagonista de esta su primera novela, quien para mejorar su imagen ante sí mismo y ante Gil, su compañero de trabajo, crea el personaje de Faroni. Landero es a la vez Olías y Faroni, porque este último es encarnación del deseo ajeno. El personaje de Gil es puro deseo, como el padre lo fue para Landero (“Mi padre era puro deseo, puro afán. Y puro y absoluto fracaso”), por eso lo identifica a él con el compañero de Olías:

Pues bien, creo que Gil es el fondo de mi padre, y yo soy Gregorio. Él me llama a la gran ciudad desde su remota provincia [...] y me pide cuentas de lo que ha logrado ser en la vida [...]. Y yo, Gregorio, desde la ciudad mítica que él soñó, le miento y le digo que sí, que se han cumplido sus designios [...]. Que ya tengo oficio, y no uno sino varios, y en todos ellos soy el mejor. Soy Faroni, el gran Faroni: el hombre que mi padre quiso que yo llegara a ser. Desde luego, lo último que mi padre hubiera sospechado es que yo iba a ser escritor y que él habría de convertirse en mi musa principal.

La sombra del deseo del padre planea sobre buena parte de obra narrativa de Landero tanto de manera directa como en forma de “afán”, esa instancia exclusivamente masculina que empuja a los protagonistas a buscar una mejora de su condición sin

encontrar modo mejor de hacerlo que fantasear con lo que podrían llegar a ser. Landero emplea en el prólogo una construcción sintáctica paradójica para referirse a esa actividad limitada al ámbito de la imaginación: “dedicarse a querer ser”; a esta actividad se dedican con brío la mayor parte de sus personajes masculinos: “En la novela hay un pasaje donde se cuenta que el padre y el abuelo se dedican a querer ser uno coronel y el otro notario. A eso le llaman “el afán”. No lo van a ser nunca, desde luego, pero se dedican con todas sus fuerzas a desearlo, porque –según el abuelo- el deseo es lo que mantiene vivo al hombre aunque también lo que le causa más dolor”.

El fracaso es el reverso de ese afán incontenible, y el padre es considerado por Landero un hombre fracasado, cuya principal actividad consistió en “dedicarse a querer ser” otro: “Mi padre es la figura central de mis demonios literarios. Era un hombre con una profunda conciencia del fracaso”. Lo que le hubiera gustado ser al padre no podía estar suficientemente claro para el hijo, porque abarcaba demasiados mundos posibles, pero sí percibía en su afán una fantasía de modernidad relacionada con el tráfigo de las grandes urbes que al padre le estaba prohibido y que está representado en *Juegos de la edad tardía* en el pensamiento antitético de Gil: “La ciudad es el espacio en el que los sueños [...] son realizables. El escenario donde acabarán [...] triunfando los viejos sueños de la Ilustración [...]. La provincia, sin embargo, Gil la siente como un ámbito [...] bárbaro, adonde no llegan las ideas redentoras [...] de la modernidad”. Sin embargo, una cosa sí está clara en la percepción del padre por parte del hijo, y es su desacuerdo con lo que realmente había conseguido de la vida: ser un campesino. Este desacuerdo revela una constante en la primacía del régimen diurno del imaginario en la narrativa de Landero: la antítesis sobre la que este régimen estructura su afán bélico. Si realidad y fantasía se distancian dramáticamente en la representación que del mundo se hace un mismo sujeto, de modo que se hagan intolerables la una a la otra, cualquier

representación de esa realidad intolerable que el mundo le devuelva, tendrá que ser combatida con las armas de la fantasía. Esta es la dinámica que alimenta el conflicto de Landero con su padre y que el autor representa en su obra con diversos significantes relacionados con esa figura poderosa, de tal manera que el hijo le devuelve a su progenitor el mismo fracaso que este aborrece en sí mismo, y por eso lo persigue para que cumpla en la realidad lo que él tan solo “se dedica a querer ser”. Así las cosas, lo único que puede estar a la altura de tan desaforada exigencia es un simulacro, una impostura, una creación a la medida del deseo paterno. Landero explica en el prólogo que eso fue lo que se vio obligado a hacer para contentar a su padre, cuando le pedía informes detallados de su vida de estudiante en Madrid: “Y recuerdo que, cuando volvía al pueblo de vacaciones, él me preguntaba cosas de Madrid, con tanta fe, con tanta expectación, que yo le mentía para no defraudarlo. Eso es exactamente lo que hace Gregorio cuando Gil lo interroga acerca de las maravillas de la ciudad”.

El simulacro casi siempre conlleva la creación de un personaje que suple las deficiencias del sujeto que lo crea ante sí mismo y/o ante otros, y esa *autocreación* lo obliga a estar en dos sitios a la vez, en un estado de alerta y constante vigilancia de sí mismo para no ser descubierto. Landero confiesa que también fue, en cierta forma, un impostor, debido a su inadaptación a los ambientes a los que iba accediendo, siempre demasiado diferentes los unos de los otros. Tras trabajar de repartidor, de mecánico, de operario en una central lechera, de guitarrista y de bibliotecario, siempre perseguido por una leve sombra de impostura, y señalado por la perplejidad de quienes no terminaban de considerarlo uno de los suyos, terminó por escribir novelas, como muchos de sus personajes crean ficciones que los mejoran ante sí mismos y ante otros.

Esta necesidad de *autocreación* necesariamente esquizoide, y lo masculino en conflicto como dinamizador de su trayectoria vital, son constantes biográficas de

Landero que aparecen representadas en su obra con diversas combinaciones tonales; desde el claroscuro utilizado para mostrar los desencuentros radicales entre padres e hijos, a los diversos tonos de gris que aluden a las tortuosas relaciones entre deseo y realidad. En cualquier caso, el imaginario diurno es el recurso más habitual en la representación de unos mundos posibles gobernados por la antítesis, como lo estuvo la relación del autor con su padre.

3.2 AUTOFICCIÓN Y ESCISIÓN

El título *Caballeros de fortuna* (Landero, 1996) alude con ironía a las pretensiones de mejora en el estado social que tiene el hijo de la familia de los Tejedores, aspirante al amor de una mujer de más alta condición social que la suya, y también a los favores de la maestra del pueblo. Esteban, personaje al que podemos calificar de *autopoiético* por su delirante construcción de sí mismo con arreglo a parámetros de una rigidez casi siempre cómica, es el último eslabón de una saga familiar eternamente reclamadora de los derechos de un tesoro del que se considera injustamente excluida, tesoro que según él le permitiría llamar la atención de Sofía Sánchez, hija de un rico del lugar. Hasta entonces, Esteban padecía de una especie de autismo al cual contribuyó indirectamente el estado de su padre, incapaz de aceptar la muerte de su hijo Florentino, a quien llora con tres años de retraso, tras haber aceptado que ese intervalo no era un mal sueño del que se despertaría con el hijo vivo. Así pues, aparece ya aquí una constante de la narrativa de Landero: ese padre contumaz en su empeño de negar la realidad, que se mantiene fuera del devenir temporal, y que se refleja en el comportamiento del hijo, en este caso, de edad incierta y mente desvaída: “Esteban Tejedor Estévez, el hijo único de Manuel y Leonor (o de los Tejedores, como

también se les decía) era más bien corto de criterio, y hasta la adolescencia no logró la primera palabra. No se sabía con precisión su edad. Hacia 1977, lo mismo podía tener diecinueve que veintitrés años” (ibíd.: 23).

Los extremos de rigidez a los que puede llegar Esteban lo conducen, por ejemplo, a llevar el cómputo exacto de los pasos dados a lo largo de su vida. Tras esta excentricidad aritmética concebirá un plan que lo transformará en un hombre rico, determinación ciega que lo llevaría a igualarse en posición a su amada Sofía Sánchez:

Tras unos momentos de incertidumbre, durante los cuales Leonor dijo que tampoco era necesario hacerse rico para ser feliz, Esteban le preguntó a su padre cuántos pasos llevaba andados por el mundo. Manuel fue a por el cuaderno: 28.783.592 pasos. Entonces él le arrebató el cuaderno y lo tiró al fuego, y acto seguido hizo lo mismo con la libreta que guardaba en el peto del mono. Luego se levantó, se descolgó los gemelos de campaña, se arrancó la insignia de la gorra, se quitó la guerrera y dijo: “Voy a sacar los chivos. Y que sepáis que mañana mismo voy a empezar a trabajar para ser rico y convertirme en un caballero” (ibíd.: 105).

El conocimiento del mundo es tan precario en el caso de Esteban, que necesita equiparar el valor de sus preciados objetos con el que le supone a lo poseído por los ricos del lugar. Su “visión monárquica” lo instala en un extrañamiento y un alejamiento de la realidad, porque pretende ordenarla con arreglo a sus propios criterios:

-¿Pobres? –dijo-, ¿nosotros pobres?- y antes de dar tiempo a la respuesta recogió del suelo el reloj de bolsillo, un estilográfica, la máquina fotográfica en miniatura, la pistola, un puñado de condecoraciones y otros cuantos objetos, y mostrando las manos llenas a su padre, repitió -:¿Pobres?

-Todo eso junto no vale ni mil duros –dijo Manuel.

Y Esteban no entendió. Se miraba las manos y miraba a su padre, como indagando en cuál de los dos puntos estaba el absurdo de aquella afirmación. (ibíd.: 104).

Después de darse cuenta de que sus tesoros no eran tales, y de que su posición está por debajo de la de Sofía, elabora un plan de trabajo y ahorro que habría de llevarlo indefectiblemente a una mejoría en sus condiciones socioeconómicas. Este plan justifica que acepte diversos trabajos insignificantes para poder acumular dinero, y cada noche,

en compañía de su padre, que haga recuento periódico de sus posesiones y se recree en la leyenda dorada del porvenir, alimentada con las migajas de la aquiescencia paterna. Esteban terminará recluido en un sanatorio psiquiátrico, eternamente alejado del tiempo; ello demuestra que la esquizofrenia del hijo siempre es una agudización de la del padre en la narrativa de Landero, pero de esto se hablará en el apartado correspondiente.

El plantel de personajes masculinos delirantes en la construcción de su propia identidad se completa con el de don Julio, propietario de la mercería del pueblo, y el de Luciano, quien se debate entre sus amores con la maestra del pueblo y los planes que para él tiene su madre, planes que habrían de llevarlo a la santidad en vida; adviértase aquí la importancia de un personaje femenino en el lugar que ocupa habitualmente el del padre, encargado de alimentar en el hijo el ansia por convertirse en un hombre insigne, afán que lo llevará a terminar como él, convertido en ilustre perdedor. El niño Luciano tendrá que rivalizar con Delmiro, viejo culto de costumbres ordenadas, que vuelve al pueblo después de muchos años de práctica académica en la capital, y de repente ve como la pasión aparece en su vida de la mano de la misma maestra a cuyo amor aspira su joven competidor. Don Julio, el mercero, es un eterno aspirante a superar su hilarante inanidad para convertirse en una especie de líder de opinión. Él también es un personaje *autopoiético*, que se construye a sí mismo con arreglo a criterios de autoridad basados en los logros que le atribuye a los intelectuales sobresalientes; con ellos se mide, y eso se refleja en el significante sobredimensionado de sus discursos. Ese estilo declamatorio que gasta tiene indudables efectos humorísticos por inadecuación pragmática, constante estilística de la narrativa de Landero que revela, una vez más, la distancia que existe entre el personaje y la realidad:

A don Julio le obsesionaba Ortega y Gasset, y en sus crónicas, a las pocas líneas se hacía el contradicho con él [...] Abajo Antonia seguía refunfuñando, pero él, ajeno también a aquellos cantos de perdición, continuó con la semblanza. “Nunca como en este fin de siglo es

necesaria una voz cívica y señera que exclame: ¡Alerta!”, escribió, y él mismo dio un respingo de susto que sobresaltó al gato e hizo gritar al loro en la oscuridad de su jaula (ibíd.: 93-94).

El imaginario *esquizomorfo* de tendencia vertical con el que se representa al personaje de don Julio no alcanza las cotas de morbosidad del de Esteban. Aunque aspire a encontrar su gloria mundana con procedimientos inevitablemente jocosos para el lector, sus veleidades *autopoiéticas* están claramente limitadas por el territorio de lo real. Él sospecha de su inanidad, y esta desconfianza lo mantiene cuerdo, aunque lejos de la excelencia que sueña con alcanzar:

Y del mismo modo que el gran filósofo observa un día cualquiera de 1926 cómo la muchedumbre se agolpa en las taquillas de los teatros [...] y de ese hecho elemental extrae la idea de la rebelión de las masas, así don Julio cogía a veces el sombrero y le decía a Antonia: “¡Voy a hacer una gestión!” y salía a dar una vuelta por el pueblo con objeto de observar también él cualquier fenómeno sencillo que lo pusiera en la pista de algún hallazgo intelectual de primer orden. [...] Días hubo por ejemplo en que acudía bien temprano a la Plaza de Abastos y, tomando una distancia asombradiza, vigilaba el trajín del motocarro del pescado, de los vehículos de las hortalizas y legumbres [...] con el cráneo nublado de trascendencia y los ojos pasmados de asombro, tal como aconsejaba el gran Ortega [...] Ni un pensamiento, ni una palabra, ni un verdadero y bien ganado motivo de estupor. Nada. ¿No sería él parte de la masa y no élite, como rumbosamente había dado por supuesto? (ibíd.: 18-19).

Como se está comprobando, la pérdida de contacto con lo real más llamativa en *Caballeros de fortuna* es la de Esteban, en un relato en el que abundan los personajes que podríamos calificar como pintorescos. La excentricidad de estos caracteres es el resultado de su constante recurso a la imaginación, sin por ello perder el contacto con el mundo; así pues, los casos de Belmiro Ventura, de Luciano Obispo y el de don Julio, no pertenecen al ámbito de lo que Durand define como “estructuras esquizomorfas”, por mucho que su representación en la novela abunde en el imaginario del régimen diurno que justifica este estudio. De don Julio, el dueño de la mercería del pueblo, y futuro alcalde, se han referido su empeños en evitar la inanidad de su vida, y su fijación con el

significante en los discursos que pergeña. Estos rasgos lo instalan en un imaginario de estructura antitética en el que su mediocridad se opone a la excelencia de sus modelos, entre los que destaca Ortega y Gasset. También se han señalado los efectos hilarantes de esta antítesis, relacionados en parte con las sospechas del mercero acerca de su escaso talento para lo que ha dado tanta gloria a sus ídolos. Ahora conviene destacar la singularidad de su caso en medio de muchos otros en los que el deseo nunca se ejecuta, puesto que él sí llega a acercarse en la realidad a sus sueños de “grandes moderaciones que pusieran a prueba su temperamento de líder, sus dotes excepcionales y desperdiciadas de conductor de masas” (ibíd.: 309), lo cual no dice mucho a favor de la labor de político a la que se dedica personaje tan anodino, pero ese no es asunto que interese aquí. Lo cierto es que sus desvelos reales e imaginarios encuentran acomodo en un nivel simbólico, siguiendo la teoría lacaniana de los tres registros del campo del psicoanálisis (Lacan, 2006 I: 109, 252-253; Paraíso, 1995: 45), y eso lo aleja de la tendencia esquizoide de los personajes masculinos que dinamizan realmente la trama en la novela. No se puede decir lo mismo de Belmiro Ventura, cuya relación con lo simbólico es diferente a la del anterior personaje, precisamente porque lo aparta del mundo. Si don Julio busca adecuar su realidad prosaica a la de la excelsitud de sus modelos, contemplándola desde la altura que les adjudica, para así conseguir de ella los mismos logros que atribuye a sus héroes, de Belmiro Ventura hay que decir que tiene un acceso real a la cultura, lo cual lo convierte en personaje digno de admiración para el dueño de la mercería. Esto hace que don Julio trate de crear un personaje utilizando a su admirado modelo, contra lo cual se rebela él. A Belmiro Ventura su erudición sólo le ha servido como parapeto para protegerse de una realidad amenazadora:

Fue así cómo empezó a aficionarse a la soledad y a los libros. Un día , sin habérselo propuesto, se levantó recitando una larga lista de los virreyes, auditores y gobernadores de las Indias [...] y entonces se sintió tan milagrosamente seguro de sí mismo que [...] pasó ante sus compañeros

erguido, sereno [...] sin oír las burlas y siseos, atento sólo a su salmodia erudita [...] recitándola para sí como una plegaria o un ensalmo. Y de ese modo para escapar a las perfidias y accidentes del mundo, se encontró con la decisión tomada de consagrarse de por vida a los trabajos y placeres de la erudición (Landero, 1996: 108).

Esa misma protección que le ofrece la cultura le dificultará la consumación de una pasión otoñal con la maestra, cuando regrese al pueblo. Amalia, el amor imposible de Belmiro, se debate entre la respetabilidad que le otorgaría un matrimonio con el sexagenario y la atracción que siente por su alumno Luciano, quien será víctima de la munición que Esteban tenía destinada al provento erudito. Con respecto al alumno, conviene insistir en que, en su caso, es un personaje femenino el portador del delirio esquizoide que habitualmente corresponde en las novelas de Landero a un personaje masculino. Luciano es hijo único de Candida Rebollo, mujer que vivió consagrada a San Luciano Obispo por haberle curado de unas fiebres, anhelando que el santo se le apareciese algún día, por lo cual se dice que confundió a un viajante de tejidos con su santo benefactor, y de esa confusión nació su hijo de nombre homónimo. Desde entonces acude junto a la higuera donde lo concibió; después espera a su esposo místico todas las noches desnuda y tendida en su cama. De su hijo espera un comportamiento a la altura de su delirio:

“Hijo, yo te concebí por obra y gracia de san Luciano Obispo”, le decía, mientras le peinaba y le repeinaba los rizos rebeldes, “y debes estar preparado para cuando tu padre decida venir a visitarte” [...] “Y hazte cargo de que serás sacerdote, y de que algún día llegarás a ser santo, porque es seguro que Él no tendrá corazón para negarte la palma del martirio” (ibíd.: 64).

Pero el hijo no podrá complacerla, puesto que se enamorará de la maestra y renunciará a la vida sacerdotal programada por su madre. Finalmente, Luciano será sacrificado, porque la detonación que Esteban destinaba a Belmiro Ventura acaba, por error, con su vida, convirtiéndolo en el mártir que su madre siempre quiso que fuese.

Una vez más, ahora de manera inopinada, se demuestra que los hijos en la novelas de Landero, nunca pueden escapar a los delirios esquizoides de sus progenitores.

El guitarrista (Landero, 2002) es una novela de aprendizaje en la que se narra en primera persona la evolución de Emilio, trabajador en un taller mecánico y estudiante, hasta que la llegada de su primo Raimundo lo pone en contacto con otras aspiraciones que le llevarían a abandonar su trabajo y su insatisfactoria vida. La experiencia del primo en un tablao flamenco parisino, donde había realizado labores de guitarrista y también de gigoló, habilitan a Emilio para convertirse en un improvisado profesor de guitarra para la mujer de su jefe; entonces descubre que su inocente enamoramiento de Adriana formaba parte de un plan que el matrimonio había concebido para reforzar la unión en la pareja. Mientras tanto, Emilio ha ido descubriendo que podría convertirse en un escritor, vocación inducida por su madre, con la ayuda de un antiguo huésped de la casa.

Retrato de un hombre inmaduro y la que se está mencionando son las únicas novelas de Luis Landero escritas en primera persona, pero *El guitarrista* presenta, además de esta, otras características que la convierten en excepcional dentro de su narrativa. En primer lugar, no aparecen los excesos morbosos del resto de sus relatos, que acercan a los personajes a la frontera de la insania; no hay ningún personaje masculino representado con los rasgos característicos de las estructuras *esquizomorfas* contempladas por Durand. El yo narrador demuestra tener un juicio certero sobre las cosas y no se deja influir por los anhelos de los demás, ni trata de moldearlos conforme a su deseo propio. No hay tampoco una figura paterna enferma, en correspondencia con esa salud mental que caracteriza al protagonista, porque ya se ha dicho antes que, en la narrativa de Landero, la pérdida de contacto con la realidad del hijo corresponde necesariamente al deseo delirante del padre. El padre de Emilio está muerto y nadie

sabe, o nadie quiere darle una información certera sobre su figura. No aparecen, pues, personajes *autopoiéticos*, que se construyen a sí mismos con arreglo a unos requisitos que les son ajenos y que han convertido en unos fracasados a quienes después anhelan su cumplimiento en otro. El primo Raimundo se deja llevar por las circunstancias y la indulgencia propia, pero no pierde nunca el sentido de la realidad, lo mismo que Gustavo Rodó, escritor con recurrentes angustias en su creatividad literaria. Quizás el que más se puede acercar a la labor de *autocreación* que caracteriza a tantos personajes de las novelas de Landero sea Claudio Burguillos, personaje secundario cuyo sadismo aristocrático pretende convertir a su credo de felicidad imperecedera a cualquiera que considere ligeramente disidente:

Hablaba, y a veces tardaba mucho en encontrar la palabra justa y nosotros teníamos que esperar y estar atentos al suspense, porque si nos distraíamos, o aun peor, si alguno aprovechaba el silencio para decir lo suyo. Entonces él se iba ensombreciendo, en sus ojos verdes aparecía un brillo de acero, y en la frente una arruga de contrariedad, y apretaba los labios y los ponía finos de rencor, y luego despachaba la comida en unos pocos bocados displicentes, hacía una flor con la servilleta y la metía en el servilletero, la tiraba sobre la mesa, se levantaba muy despacio y, antes de retirarse, de pronto torcía servicialmente la cabeza y ofrecía gratis su sonrisa y se quedaba así, sonriéndonos desde lo alto, iluminándonos, abrumándonos con el homenaje de su simpatía y de su comprensión. (ibíd.: 82).

De Emilio, la voz narradora, ya se ha dicho que su capacidad de análisis de la realidad lo aleja de cualquier asomo de labor *autocreativa*. Sirva como muestra su juicio certero sobre los amigos artistas de su primo Raimundo con los que este quiere embarcarlo en una extraña gira que resultará ser un fracaso. En cualquier otra de las novelas de Landero, la interacción de dos personajes de estas características hubiera dado lugar a una dinámica de *autocreación* mediada por la necesidad ajena, en la que el sujeto se hace a sí mismo cumplimentando el deseo del otro, necesitado de un líder para poder tener él mismo una misión, pero en esta novela el Yo del protagonista está bien asentado en la realidad:

-¿Qué te ha parecido Rives? ¿No es un genio?

A mí me había parecido sólo un charlatán, alguien que, como Raimundo, vivía del merodeo en torno al porvenir. Y ahora comprendí por qué Raimundo lo respetaba y admiraba tanto. Los dos pertenecían a un género de artistas del que ya iba conociendo yo a algunos prototipos: gente que había sublimado vierto vislumbre estético sin lograr apenas darle forma, y cuya capacidad para sentir y apasionarse excedía con mucho a su talento artístico (ibíd.: 191-92).

El símbolo que remite al miedo de Emilio a llevar una vida adocenada como la que se vio obligado a llevar su padre, según le cuenta su primo Raimundo, es el de la hormiga león, pero el hijo consigue escapar de la trampa de ese insecto sin haberse dejado deslumbrar por los espejismos que encuentra a su paso. Esto se puede demostrar mediante el análisis de las imágenes que inician y clausuran el libro. La novela se abre con una imagen de caída y se cierra con una imagen de ascensión, todo ello en torno al símbolo *teriomorfo* de la hormiga león:

Al taller se bajaba por una rampa en espiral, y ya la primera vez que entré allí tuve la sensación de haber caído en la trampa de la hormiga león, esas larvas que parecen garrapatas o arañas y que viven en el suelo, junto a los caminos, donde excavan unos conos de arena muy bien cernida y granulada por cuya pendiente resbalan sin remedio las víctimas, y cuanto más intentan escapar más resbalan, y cuanto más resbalan tanto más se afanan en huir (ibíd.: 13).

Con respecto a este símbolo señala Durand su movimiento anárquico, que reviste rasgos peyorativos de animalidad tumultuosa en agitación, características que encajan a la perfección con la trayectoria del personaje de Emilio quien, al iniciarse la novela, piensa que está cayendo en una trampa de la que jamás conseguirá salir:

Esta repugnancia primitiva ante la agitación se racionaliza en la variante del esquema de la animación constituida por el arquetipo del caos [...] El esquema de la animación acelerada que es la agitación hormigueante, bullente o caótica parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio, ya que la adaptación animal en la fuga no hace más que compensar un cambio brusco por otro cambio brusco (Durand, 2005: 77-78).

La imagen de ascensión con que se cierra el libro indica que el narrador ha conseguido escapar de la trampa señalada al principio del relato, y hay que insistir en

que esta trayectoria ascendente del personaje no aporta caracteres morbosos de *autocreación* esquizoide por contacto defectuoso con la realidad, como ocurre con tantos otros personajes de Landero. Emilio se despide de su trabajo, representado en la novela con una redundancia de imágenes de masculinidad estereotipada, renuncia a seguir participando en el sainete en el que triangulaba con su jefe y su mujer, y confiesa que se va a dedicar al arte. El inicio del camino hacia su nueva vida es la rampa que tiene que ascender para alejarse del taller mecánico, lo cual se muestra mediante una acumulación de imágenes espectaculares (la luz), ascensionales (“allí arriba”) y *catamorfás* (el laberinto), yuxtapuestas a otras relativas a dinámicas cíclicas de repetición temporal (“sin principio ni fin”), y presididas por una voluntad de integración en lo histórico, propia de la *eufemización* del régimen nocturno de la imagen:

Y cuando subí la rampa, me pareció que escapaba al fin de la trampa de la hormiga león y que, según ascendía, el pasado iba quedando cada vez más atrás, y que el ojo izquierdo se me despabilaba por completo para ver en toda su luz aquel día de verano, y que allí arriba me esperaban otras vidas con las que entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin (Landero, 2002: 322).

A la luz de lo que demuestra este último fragmento, hay que decir que en esta novela el deseo se pone en marcha fuera de la imaginación, no se inhibe y se cumplimenta en la fantasía, como suele ocurrir en la mayoría de los casos de personajes escindidos entre la realidad y la ficción característicos de Landero. Aunque no se consume (es el caso de la historia de amor con Adriana), o aunque el resultado no sea el esperado, el deseo tiene un objeto de contornos definidos que no dependen únicamente de las necesidades del deseador, y eso es consecuencia de la nitidez con la que aparece representada la figura femenina en esta novela, prácticamente, la única excepción entre la larga serie de imágenes desvaídas, opacas y átonas de lo femenino que habitan en la narrativa de Landero. El hecho de que los personajes femeninos gocen de una mayor

autonomía en este relato, contrarresta la labor *autocreativa* habitual en los personajes masculinos, siempre prisioneros de los delirios de sus fracasados padres.

Todo lo contrario ocurre en *El mágico aprendiz* (Landeró, 1999), novela que narra la historia de la dudosa ascensión y blanda caída de Matías Moro en compañía de sus colegas de oficina. Todos juntos consiguen inaugurar una fábrica de envases con la primera intención de convertirla en cooperativa para ayudar a unos necesitados, entre los cuales está la familia de la mujer de la que se ha enamorado el protagonista, pero la aventura fracasa estrepitosamente. La ruina de la fábrica se evita con una maniobra delictiva de uno de los oficinistas, desviando dinero negro de la empresa para la cual han estado trabajando sus empleados, pero Castro, el jefe de la empresa perjudicada por esta operación de desvío de capital, consentirá en hacerse cargo de las veleidades de sus trabajadores. Después de todo, la situación laboral de los aventureros empresariales vuelve al mismo punto en que comenzó.

En *El mágico aprendiz* ficción y realidad se entremezclan peligrosamente, y eso ya se advierte en la génesis de la aventura “empresarial” de Matías, puesto que se trata de un sueño interrumpido por la realidad. Es una ficción que le ha servido durante más de treinta años para entrar en estado de duermevela y que le obliga a huir constantemente, perseguido por hombres armados con todo tipo de medios hasta caer rendido de sueño:

Como otras noches, para ayudar al sueño Matías se puso a inventar una historia o más bien una variante de la misma historia, donde él hacía de fugitivo, huía por montes agrestes oyendo a lo lejos una chusma de hombres armados y de perros [...], encendía de noche una hoguera y, viendo las llamas y arrullado por la crepitación, se dormía tanto en la invención como en la realidad [...]. Cuando la historia no fluía y el no lograba entrar en las aguas de la ficción, como le ocurría ahora, trataba de convocar el sueño hablando con las sílabas al revés [...], un juego infantil que se había prolongado en la madurez y en el que había alcanzado una gran competencia, tanta que a veces se hacía la ilusión de manejar con soltura una lengua intrincada. Había noches en que se imaginaba que habían llegado unos extraterrestres y que solo él, por arcanos estudios

filológicos, conseguía entenderse con ellos [...], y unas noches se dormía arrullado por ese idioma hermético y en otras se le aflojaba y abovedaba la voz [...] y seguía hablando y soñando frases desde la alucinación de la duermevela (ibíd.: 17).

El personaje acosado, y el que domina con soltura esa lengua inventada en la ficción, que tan útil le resulta a Matías, son seres singulares que se apartan del grupo por dos razones diferentes: porque son perseguidos por él, o porque su talento los hace imprescindibles para establecer un sistema de comunicación. Pues bien, en esta ficción, se anuncia una dinámica esquizoide de integración y aislamiento, de unión y separación, que es la que caracteriza la labor de Matías con sus compañeros de empresa. De esta forma, ese mundo posible creado por el personaje dice de él lo mismo que dice el narrador del relato que lo enmarca; su eficacia hermenéutica es similar, lo único que varía es el estatus *óntico* de los dos mundos de ficción (Martínez Bonati, 1997: 162). Sirva esta aclaración para tratar de demostrar que Matías permite ser modelado como líder a la medida de las necesidades de sus compañeros de aventura empresarial, porque él también lo hace consigo mismo; su tendencia a la ficción compensadora en diferentes ontologías, y su propia inestabilidad ontológica, motivada por sus excesos fabuladores, son las responsables de su permeabilidad a los requerimientos ajenos.

Su necesidad de desdoblarse será constante a lo largo de la novela, hasta el extremo de juzgar en una suerte de tribunal interno su culpa por haber fingido ser quien no es, o por haber permitido crear expectativas que decepcionará; con estas ficciones internas de escisión se castigará por secundar una realidad inventada por la necesidad de los demás que él cuestiona en privado, pero que no puede dejar de refrendar en público. La escisión es doble, porque la realidad entra en conflicto con la ficción en dos niveles diegéticos diferentes; en el primero, Matías, con un personaje inventado, se castiga por haber inventado otro del cual se avergüenza en el nivel diegético que lo enfrenta a su realidad:

Avanzaba con la gabardina inflamada de aire y las mandíbulas férreas y los puños crispados, y con tal determinación que algunos viandantes se apartaban prudentes y pensativos a su paso, y allí iba él, dejando al pasar una estela de saña, persuadido de la profunda y secreta maldad de su conducta. Ahora lo comprendía, y echó para sí mismo una carcajada sardónica de depravación e imaginó su cara grotescamente deformada por el júbilo de un designio diabólico, como los personajes perversos de los tebeos: había dado por supuesta su bondad, pero cuando la vida lo ponía poner una vez a prueba, salía a la luz su verdadera condición. En un escaparate se vio de reojo al pasar, y tanto fue el desprecio que le inspiró aquella figura artera y un poco fondona, que cuando llegó a casa ya se había colmado de una especie de euforia vengativa contra sí mismo, y una decisión absurda, insensata, purificadora, había comenzado a despuntar con un fulgor justiciero en su mente (ibíd.: 97-98).

Como Matías es un ser enajenado, cualquiera puede tomar posesión de su persona, por eso los demás pueden permitirse crear un personaje a la altura de sus necesidades, ya que él no conoce la verdadera medida de sus deseos, y tampoco admite la entera responsabilidad de sus actos. El resultado de toda esa despersonalización es similar al rasgo que define la patología de “déficit pragmático”, de “pérdida de función de lo real” a la que se refiere Durand como primera estructura *esquizomorfa* de lo imaginario.

La tendencia a la fragmentación en la percepción que tiene de sí el personaje es un rasgo atribuible a la segunda estructura *esquizomorfa* del imaginario identificada por Durand. Matías puede llegar a percibir autonomía en la parte de su cuerpo implicada en una acción física, que no siempre percibe como respaldada por su voluntad:

Luego, de pronto le vino una ráfaga de coraje y sintió que su mano iba a tomar ella sola una decisión desesperada, y entonces una voz interior, que tenía el acento áspero y tonante de los profetas del desierto se levantó para clamar contra aquel acto de impudicia, y supo que ya su mano iba a conservar para todo el día la furia en reposo de aquel impulso malogrado (ibíd.: 142).

Poco después de este impulso refrenado que aleja de él a Martina, su controvertido objeto de deseo, y que otorga autonomía a su mano, Matías oye también “su voz bastarda sonando en la oscuridad”, desde fuera de sí, lo cual también es otra

muestra de fragmentación. Aparecerán más cuando Matías se ponga en situación de convertirse en empresario tras haber leído un anuncio en el periódico en el que se vende una fábrica de cartonajes; eso lo llevará a comprar esa fábrica que traspasará después a la dirección de una cooperativa, con la intención de ayudar a resolver los problemas económicos de la familia de Martina y de sus vecinos. Matías se siente llamado a atender ese anuncio, como si solo él pudiese ser su único destinatario; esta percepción aristocrática de la realidad, que tiene tanto que ver con aquel sueño de persecución y habilidad idiomática analizado más arriba, y que siempre singulariza al personaje apartándolo de su entorno, está mostrada también con imágenes de escisión en el momento en que Matías se dirige hacia el lugar en que está ubicada la fábrica en venta: “Vio sus pies avanzar a buen ritmo por la acera, con una intrepidez que acaso él no compartía del todo. Tomó el metro, enlazó con un autobús de una compañía privada” (ibíd.: 157).

Por fin, en un desdoblamiento completo, justificado por su percepción de la fiesta de inauguración de su empresa como un simulacro indefendible, llegará a verse a sí mismo como otro, cuando tenga que demostrar ante quienes asisten al convite que él es su máximo responsable:

Fue hasta el micrófono con la frase aprendida y la recitó de un tirón, como un niño o un sirviente que transmite un recado al pie de la letra [...] y entonces ocurrió algo insólito, y es que Matías se vio a sí mismo de lejos, convertido en otro, como si él fuese también espectador y estuviera frente al escenario con un whisky en la mano y mirando con indulgencia a aquel tipo que ahora se acercaba al micrófono, iba a decir algo y, como era previsible, el saxofón se lo sabotaba [...] Se vio actuar a sí mismo, y todo lo que era inestable y absurdo cobró de pronto un orden y un sentido (ibíd.: 299).

Como tantas otras veces, serán los demás quienes ayudarán a que Matías disipe las dudas que le crea en su interior el personaje que muestra en público. Pacheco, el organizador del simulacro lo felicita, y Martina le dice que ha estado muy elegante y

gracioso, pero Matías, en una última y definitiva imagen de escisión, quiere contemplar en el espejo los efectos del éxito que es incapaz de sentir por dentro: “A Matías le hubiera gustado tener un espejo para contemplarse largamente en él, porque se sentía dueño absoluto de todos los recursos de su cara y debía de estar atractivo, como en efecto le pasaba a veces de un modo imprevisto” (ibíd.: 300).

Dentro del conjunto de la narrativa de Landero, esta novela y *Juegos de la edad tardía*, son las que tematizan de modo más patente la creación de una personalidad motivada por la necesidad ajena, y el arraigo de esa creación en la tendencia fabuladora del destinatario de esa creación. Matías Moro se convierte en el líder que sus compañeros necesitan con un aporte mínimo de su supuesta capacidad de mando. Él solo es un individuo dado a la ensoñación, que se dejará modelar por la necesidad de un líder que tienen sus compañeros; esa necesidad ajena reparará y justificará cualquier desencuentro de Matías con la realidad, y además orquestará simulacros de éxito, con objeto de evitar el derrumbe de los muchos castillos contruidos en el aire por todos. Mientras tanto, el propio Matías llegará a creer que puede convertirse en quien sus compañeros dicen que es, exceptuando esos momentos en que se tortura por presentarse ante los demás como un personaje contruido con retazos de la fantasía propia y de la ceguera ajena. Sus momentos de euforia están relacionados con la cercanía de su objeto amoroso, porque convertirse en una persona de éxito le haría merecedor del amor de la mujer a la que acerca y aleja de sí siguiendo los vaivenes de su propia estima, en relación con el simulacro que se ve obligado a sostener para no decepcionar a sus amigos.

Puesto que Matías consigue convencerse, de vez en cuando, de que es “el líder nato” que los demás dicen que es, conviene sopesar la contribución de sus allegados para hacer de él un personaje que se construye (y se destruye) a sí mismo. Lo cierto es

que el acceso a la familia de su amada se lo facilitan los vecinos del inmueble, al tomarle por un periodista que está investigando detalles sobre el parricidio cometido por el enajenado padre de la joven Martina. Posteriormente, la madre del asesinado también lo tomará por periodista, y ya en calidad de tal comenzará a interesarse por el nombre de Joaquín Gayoso, para comprobar si se trata de un viejo amigo de su difunto padre. De esta manera terminará por fijarse en Martina, hermana del asesinado, con la que llegará a tener un idilio pronosticado por las dotes adivinatorias de miss Josefina, una de las primeras personas que vislumbra en él las trazas de un líder nato. Teniendo en cuenta que esta mujer resulta ser una cantante de éxito añejo, conocedora de figuras masculinas de la talla de Fidel Castro o Luis Miguel Dominguín, su criterio es un criterio de autoridad; ella es capaz de reconocer en Matías el gran hombre que lleva dentro, porque antes de él ha conocido a muchos otros grandes. Por ella, el futuro empresario llega a saber también que se ha convertido en un personaje benefactor para todos los que rodean a la familia de Martina, porque en una de las primeras entrevistas con la familia dejó entrever la posibilidad de tener un remedio para paliar la ruina en la que se ve envuelta la vecindad: “Y además, ¿sabes?, no sé cómo, se ha corrido la voz. La gente aquí en el piso habla de ti, de don Matías, o del señor Moro. Aquí la gente cree que tú encontrarás la manera de evitar el desahucio” (ibíd.: 108).

Así pues, por Miss Josefina, Matías se entera de que se ha convertido en “don Matías” en el inmueble. Este es el origen de una dinámica esquizoide de creación y mantenimiento de un personaje para los demás, que a menudo lo lleva a un arrepentimiento posterior, en privado, por su pública temeridad. Matías ve que su figura se engrandece por la acción de los vecinos, agradecidos por el interés que se toma en evitarles la ruina:

Y de esa manera se vio convertido en monarca de una especie de pequeño reino secreto, en luz y norte de un lugar mínimo y recóndito

donde ya casi todos lo conocían por su nombre y lo recibían con reverencias y sonrisas: “Ha venido don Matías” o “ese es el señor Moro, el de la Fundación” [...] Y el cruzaba saludando a un lado y a otro[...] primero tímido y azorado y luego con una cierta blandura eclesiástica e iba a ocupar la poltrona de mimbre que doña Paula y miss Josefina lo habían obligado a aceptar desde el primer día (ibíd.: 121).

La necesidad que advierte en los demás será el motivo por el que se presente ante el reducido público de la casa de Martina con una personalidad mejorada, y este precedente le permitirá después asumir el hecho de que debe construirse como personaje si quiere satisfacer la necesidad ajena. Por esa razón se convertirá en otro cuando explique a sus compañeros de trabajo su plan para transformar una fábrica ruinosa de cartonajes en una cooperativa gestionada por los vecinos del inmueble donde vive su amada. A partir de entonces, Pacheco y Martínez verán en él el “líder nato” que a Matías le cuesta creer que es, y lo tratarán con un respeto extremado: “En más de una ocasión había sorprendido a Pacheco o a Martínez contemplándolo con una unción mirífica. Los murmullos cesaban a su paso. Hablaban varios, llegaba él, y se apropiaba sin más del silencio (ibíd.: 325). Desde entonces, la lógica de los acontecimientos que Matías ha estado propiciando, embelesado por las muestras de respeto y agradecimiento de los vecinos, lo termina convirtiendo en un personaje a quien todos adoran. A lo largo de este trayecto, van apareciendo figuras de “líder nato” representadas con imágenes antitéticas y ascensionales con las que Matías tendrá que medirse. Don Victoriano, el difunto dueño de la fábrica de cartonajes que Matías pretende comprar, es ensalzado por Ortega, el vigilante de la fábrica en ruinas, hasta el punto de convertirlo en una figura legendaria, en el empresario modelo, en el padre de todos los padres, a quien incluso los empleados consienten el castigo físico. Pues bien, Ortega también reconoce en Matías la impronta de los grandes hombres y pretende vivir a su sombra, como hizo antes con el gran don Victoriano.

Castro, el director de la empresa para la que está trabajando Matías, aparece envuelto en un halo de misterio y excentricidad que lo distancia de sus empleados hasta convertirlo en una figura casi irreal. De él se dice que frecuenta las revistas de cotilleo en compañía de las mujeres más deseadas, que rompe todos los discursos de sus empleados con preguntas de las cuales no espera la respuesta, que observa su comportamiento en silencio con la dedicación de un entomólogo... En cualquier caso, aparece representado por sus empleados como un individuo omnipotente, lo cual también lo aleja de la realidad, por lo menos a los ojos de sus fantasiosos trabajadores. Sirviéndose de esa omnipotencia que le suponen sus asalariados, Castro oficiará definitivamente de gran padre (distanciándose definitivamente de los padres esquizofrénicos de la novela), cuando se ofrezca a hacerse cargo de los empeños ruinosos de sus subordinados, poniendo punto y final a todas sus fantasías empresariales y, sobre todo, a los miedos de Matías de acabar en la cárcel o en la mendicidad por haberse dejado llevar por la *autocreación* y haberse convertido en un impostor:

-Bien, entonces no hay más que hablar. Desde ahora mismo, yo me hago cargo de todo. Yo me ocuparé de liquidar con los empleados y de saldar las deudas. Y ustedes no se preocupen ya de nada —y los miró fraternalmente y su voz se hizo entonces dulce y melodiosa—. Yo asumo todos sus miedos, sus ansias, sus errores. Y hago más la deslealtad y la locura. Desahoguen sus corazones, sosieguen el espíritu, y olvidense de todo (ibíd.: 405).

Juegos de la edad tardía (Landeró, 1989) es la apoteosis de la *autoinvención* dentro la narrativa de Landeró, siempre marcada por esta característica en mayor o menor medida. En esta su primera novela, la mayor parte de los procedimientos narrativos están supeditados a la construcción del personaje principal, Gregorio Olías, ser *autopoiético* que juega con la verosimilitud de su propia impostura y también con la del personaje que va modelando a la medida de los deseos de su compañero de trabajo, Gil. Esta continua revisión de los límites del simulacro comienza con la primera

escisión del personaje, dentro del kiosco que pasa a regentar tras la muerte de su tío. En ese lugar de soledad y tedio sólo tiene acceso al exterior mediante la visión de unas manos con las que intercambia mercancía; ahí estará en contacto con los otros mundos posibles que le brindan las novelas policíacas, y comenzará Gregorio Olías a construirse como personaje de ficción con arreglo a los parámetros de la ficción que él mismo consume en las horas muertas. A eso también le ayudará el “afán” heredado de los miembros masculinos de su familia, que es el origen de sus veleidades creativas. Esta es la génesis del personaje de Faroni.

Ese afán, ese deseo desmedido por conseguir lo imposible, es una instancia que va a estar presente a lo largo de toda la historia de impostura de Gregorio, puesto que de ella depende su supervivencia, y es que el personaje está obligado a enhebrar invención tras invención por necesidad propia, y también para satisfacer la necesidad de su compañero Gil. Esta invención continua obliga a una recursividad diegética organizada en torno a tres niveles; en el primero se muestra un personaje inserto en un tiempo y un espacio determinados, que se crea a sí mismo en un segundo nivel diegético con arreglo a las necesidades del afán heredado del sistema familiar, y que incluso llega a crear otro personaje, correspondiente a un tercer nivel diegético, en una creación mediada por los requerimientos de su compañero de trabajo.

Como se acaba de decir, el “afán” es la instancia de herencia familiar, exclusivamente masculina, que genera en Gregorio un ansia desmedida por la consecución de objetos inalcanzables, pero también lo acomoda en el mundo, da sentido a su vida y lo empuja a crear y a crearse. Eso lo mantiene siempre instalado en un imaginario de características esquizoides que le evita el contacto con la realidad y lo lleva a fracasar continuamente, como lo hicieron sus antepasados. Su tío es el encargado de transmitirle esa herencia:

Pareces enviado por el destino para reparar la burla que me hizo a mí, dándome pan cuando no tenía dientes. Así que ya sabes, desde mañana empezaremos con tu aprendizaje, porque no hay tiempo que perder. Se volvió trabajosamente y, poniendo una mano sobre la cabeza de Gregorio, con la voz demudada por la solemnidad, proclamó:

-Hijo, tú serás un gran hombre (ibíd.: 25).

Su pariente le hace partícipe de su insatisfacción y también de su deseo; entre los dos extremos hay una distancia que Gregorio no podrá salvar si no es convirtiéndose en otro, y así comienza la creación de su personaje interno con una estilización de materiales de la vida real, transmutados con arreglo a los códigos de las novelas que almacena en su kiosco, a pesar de las recomendaciones que le hace su tío: “Hijo, tú nunca leas novelas, nunca caigas en ese vicio, porque ya lo dice la palabra: novelas, no velas, es decir, no verlas, y así debían llamarse, noverlas” (ibíd.:22). Además de estas ficciones *paraliterarias*, Gregorio recurre constantemente a una habanera, con cuyo soniquete se evade automáticamente del mundo, a lo cual le ayuda también su amigo Elicio, defendiendo su pretensión de convertirse en poeta con sus propios argumentos:

Y lo animó a escribir poesías de marquesas desenfrenadas, infantas calentonas, condes cornudos y trovadores bellacos, y también a elegirse un seudónimo de poeta: desecharon muchos y al fin encontraron el que habría de acompañar a Gregorio para siempre: Faroni.

-El poeta Faroni –dijo Elicio- ; es tan bonito que parece una marca de motos. Y de nombre podrías llamarte Augusto. Augusto Faroni (ibíd.:57).

Sirva este ejemplo para demostrar que Gregorio, al igual que ocurre siempre en la narrativa de Landero, nunca es enteramente responsable de su invención, al menos en sus estadios iniciales; siempre aparece otro personaje -masculino, por supuesto- que sirve para corroborar o para dar alas al “afán”.

Durante el tiempo que convive con su tío, Gregorio se enamora de Alicia, para quien escribe versos; ella cumple la función de afianzar al personaje definitivamente en la labor creativa, en este caso sirviéndole de musa. Así completa su trayectoria *autopoiética* con un objeto externo del que se apropia para modelarlo en su interior,

siempre guiado por el afán. La de Gregorio es, desde este momento, una personalidad extrañada del mundo y dada a la ensoñación, y este es terreno abonado para que surja en el personaje la necesidad de la *autoinvención* que contrarrestará el enorme vacío provocado por el desmedido “afán”. He aquí una muestra temprana de escisión, en la que Gregorio llega a desdoblarse para hacerse receptor de sus propios poemas en ausencia de Alicia, la destinataria:

Porque a fuerza de imaginar el efecto que los poemas causarían en Alicia, terminó por imaginarse a sí mismo coronado públicamente de laurel. Había un palacio como los de los cuentos y una multitud afuera y un palurdo que preguntaba, “¿qué pasa hoy aquí?”. “Pero, ¡cómo!” contestaba un ciudadano ejemplar, “¿no sabe que hoy coronan en palacio al gran poeta lírico Faroni?” (ibíd.: 58).

Esta dinámica propia de los tipos introvertidos (Jung, 2008: 454) compensa con la vida interior lo que le niega el mundo, y así su inhibición la convierte en pasión creativa. El amor fantaseado, que es incapaz de acercarlo a Alicia en la realidad, lo transforma en un sabio en la fantasía y da sentido a una vida hecha de retazos, porque hasta entonces el tiempo no estaba ordenado por la espera y la búsqueda de las huellas del objeto amoroso:

Desde ese día escribió versos sin descanso. Fue el último y más grande prodigio del amor. Porque si hasta entonces había ignorado su pasado quizá se debiera a la poderosa inercia del presente, que lo había embaucado con la patraña de los apremios cotidianos. Pero cuando el amor convirtió la línea del tiempo en un círculo de espera, y a los días les sobraban horas, a las horas minutos y a las semanas días, y giraba en él como en un tiovivo, entonces la necesidad de un recuerdo que diese sentido a la espera lo urgió a buscar por todas partes las huellas de la amada. En aquel banco del parque solía sentarse al atardecer, en el suelo flotaban las marcas invisibles de sus pasos, en el aire persistía la música de su voz [...]. De ese modo el recuerdo de Alicia le enseñó a relacionar unas cosas con otras, y el mundo adquirió un sentido armónico y todo quedó anegado por la sustancia del amor (ibíd.: 55-56).

Esta labor creativa que le permite relacionar conceptos hasta entonces aislados, pone a Gregorio en contacto con los acontecimientos de su pasado que tiñen su inquietud presente. Recuerda entonces el afán, como herencia de su padre y de su

abuelo, y sospecha una conexión de este legado con su nueva actividad. De esta manera, las bases que sustentan su labor *autopoiética* ya están asentadas, porque ya reconoce y justifica la utilidad de su nueva dedicación: el amor hace que se sienta diferente y superior. Ahora puede dominar el mundo, lo cual le permite dar los nombres adecuados a las cosas, afán de nominación que será una constante a lo largo de la novela:

-¿Gregorio? Señores, en realidad mi verdadero nombre es...!Faroni![...]

-Y a mi señora la llamaréis señorita Mar, y mi suegra será en adelante la Dama Musa. Y a todos los presentes les fue cambiando el nombre. A la vieja, que se llamaba señora Clementina, le puso doña Celeste, y al perro le asignó fray Revilla, en memoria de uno que tuvo su abuelo (ibíd.:156).

Sin embargo, en otro nivel más abarcador dentro de la analepsis que narra sus primeros pasos como poeta, reconocerá que fue entonces cuando comenzó su ruina, al darse cuenta de lo poco que le costaba transformar el mundo habiéndose transformado él previamente:

Toda la tristeza acumulada durante tanto tiempo, se convirtió en un motivo de sabiduría. No había misterio, entre los mucho que lo habían abrumado años atrás, comparable al de contribuir al mundo con un nuevo misterio. Y como todo lo que tocaba la poesía se hacía misterioso, hasta las cosas de siempre se ofrecían al poeta como enigmas que había que resolver. Nunca se había sentido tan dichoso, tan vivo, tan liviano. “Y sin embargo”, recordó Gregorio la mañana del 4 de octubre, “aquel fue quizás el principio de mi desgracia” (ibíd.: 56).

Estos logros de la juventud facilitarán otros similares muchos años después, y alejarán a Gregorio de la madurez gris e inane que había conseguido tras renunciar a sus sueños juveniles. Cuando aparece en la narración Gil, compañero de trabajo en la distancia, el adocenado oficinista se convertirá en Faroni, un personaje hecho a la medida de sus necesidades, una *autocreación* exigida por la necesidad de Gil de relacionarse con un personaje excelente, puesto que él se percibe como insignificante: “-Es que no se me ocurre nada. Es terrible. Me pongo a pensar y nada [...] Yo en seguida me distraigo, es terrible. Además me duelen los pies y las muelas, y sufro

ardores de estómago. Yo, señor Faroni, nunca podré ser pensador” (ibíd.:121). El paupérrimo concepto que Gil tiene de su persona establecerá las dimensiones del personaje que Gregorio Olías ha de crear para él, y es que su baja autoestima exige seres sobrehumanos que le permitan mantener su percepción de sí mismo. Gil le pide a Gregorio que le cuente cómo es la ciudad que él mismo conoció antes de empezar a trabajar para la empresa, y Olías construye un mundo hiperbolizado para mantener el asombro de su compañero. La ciudad que inventa para él llega a parecerle casi real al propio Gregorio, porque la verosimilitud de sus invenciones consigue hacerle dudar de su calidad ficticia, y ello convierte a los seres de ficción creados por él en entes semiautónomos (Garrido Domínguez, 2011: 196). De esta manera, Faroni, el personaje creado para asombrar a Gil, se separa de su asombrado creador y triangula con la misma necesidad de admirar en otro la antítesis del propio fracaso que tienen los dos empleados: “Durante el otoño completó, con agri dulce asombro, la imagen de Faroni. A pesar de la vaguedad de su relato, por primera vez sintió Gregorio la presencia viva del héroe y compartió con Gil la admiración por aquel hombre hermoso e indomable y la curiosidad por conocer otros detalles de su identidad (Landero, 1989: 143).

La dinámica autocreativa de Gregorio sigue su curso paroxístico, y esto hace que Gil termine convirtiéndose en un hombre con un secreto, como antes lo fue para él Gregorio-Faroni. Este, con objeto de evitar que descubra todo el embuste que urdió para su amigo, le ordena abandonar la ciudad fantástica creada para él cuando viene de visita, pero Gil se niega, porque está dispuesto a sacrificarse hasta la muerte siguiendo su lógica de engrandecerse al lado de un gran hombre. De esta manera, se produce un intercambio de papeles que permite a Gil la posibilidad de convertirse en el mismo héroe que fue Faroni para él. En el extremo opuesto está la asunción por parte de Gregorio de algunas de las características de Gil. Cuando trata de conseguir trabajo en

una tienda de ultramarinos, ya casi al final de la novela, recurre al lenguaje (y al pensamiento) de su compañero, y también a su mitomanía, que necesita localizar a un hombre superior que ratifique su pobre percepción de sí mismo:

Unos pasos más allá, la imagen execrable que iba forjando de sí mismo lo aligeró un poco de sus penas. Aquélla era una guerra, recordó, y también él era un pobre hombre, como gil, y hasta puede que más, porque estaba casado y lo aventajaba en un año [...] Allí estaba, viejo y sin lavar, vestido con una bata y empujando un carrito de hierro. “Cuarenta y seis años para venir a parar a esto”, se dijo, y admitió sin reservas -esto es, sin percibir el más leve alivio del orgullo quela sinceridad y el propio desprecio pudieran depararle- que Gil valía mil veces más que él, aunque sólo fuese por la modestia y el coraje con que asumía un sacrificio superior a sus fuerzas (ibíd.: 313).

En este juego quijotesco que se ha conformado en torno a los personajes de Gil y Gregorio-Faroni, se dibuja una fina línea en la que se trenzan la verdad, la verosimilitud, el delirio, y la conciencia de la propia invención:

Una tristeza antigua le nubló la mirada [...] Pensó –mordiéndose los labios ante el dolor de la evidencia- que él podía haber sido de verdad un gran poeta y haber viajado y ser ahora ingeniero en la selva, y otras muchas cosas de las tramadas para Gil, y tan fácil lo vio que tuvo un escalofrío de pánico, ante la certeza de sus propios errores (ibíd.: 152).

Aunque posteriormente se analizará la importancia de lo masculino en conflicto como dinamizador narrativo, hay que señalar que, en el caso de *Juegos de la edad tardía*, este rasgo, asociado al imaginario exacerbado como provocador de la dinámica esquizoide en los personajes masculinos de Landero, pueden estudiarse como causas de la *autocreación*, y también como sus consecuencias. Esto es así porque la actividad creativa de Gregorio está motivada, como se ha dicho, por su necesidad de atender a las reglas de la herencia familiar construidas en torno al afán; como consecuencia de ello, se convertirá en un eslabón más en la cadena de desencuentro familiar con la realidad, unido a otros personajes masculinos de personalidad también esquizoide.

La figura paterna de *Hoy Júpiter* (Landero, 2007) ejemplifica claramente algunas de las que Gilbert Durand denomina “estructuras esquizomorfos del régimen

diurno del imaginario”. El padre de Dámaso muestra un claro “déficit pragmático” por pérdida de contacto con el mundo, tiene tendencia a la disgregación, a la percepción fragmentada de la realidad, y su pensamiento es antitético: vive en conflicto constante con lo que le rodea. El padre es creador de realidad, y por ello admitirá como hijo a quien esté a la altura de su delirio; este es el motivo por el que Dámaso ve cómo su primogenitura le es arrebatada por un extraño que complace los requerimientos paternos. En esta novela, la dinámica de *autocreación* necesita constatar en el otro la cumplimentación de la propia fantasía; si ese otro se amolda a tal necesidad, entonces será reconocido, cosa que no ocurre en el caso de Dámaso, incapaz de estar a la altura del delirio paterno, y condenado a envidiar al hermano postizo por el reconocimiento que el padre le negó al hijo primogénito.

La infancia de Dámaso aparece en la narración representada con una serie de fantasías de bienestar doméstico que definen la casa como lugar seguro frente a las amenazas del mundo. La madre parece garantizar esa seguridad, representada en términos de luminosidad, de imagen diurna que separa luz de tinieblas y convierte el mundo en un lugar agradable. La casa, símbolo de la intimidad, aparece como una ensoñación dichosa de límites difusos que tranquiliza y da seguridad al niño:

El mundo era, pues, un lugar inseguro, lleno de asechanzas, de riesgos, de perfidias [...] Al fin oyó la voz de su madre y luego la de Natalia, extendiéndose por toda la casa: “!Dáaamaso!, !Dáaamaso! ¿Dónde estás?. Y aquellas voces convirtieron de pronto el mundo en un lugar seguro, feliz y luminoso (ibíd.: 19).

Pero en este mundo de seguridad y dicha familiar late una incierta amenaza, marcada con el signo de lo bélico, propio del régimen diurno (masculino) de la imagen (Durand, 2005: 165). Algún peligro debe de haber en el ambiente cuando el padre cree necesario tener una escopeta para defenderse de él. Este presentimiento conformará en el imaginario de Dámaso un sistema antitético de defensa frente a peligros del exterior

porque, temeroso de que desaparezca la estabilidad familiar, deberá inventar un enemigo al que poder mantener a raya:

Como otros eran Drácula o Atila, éste se llamaba sencillamente el capitán Fosco [...] Él vigilaba a todas horas. Y pensaba que si su padre supiera de su valor, de su astucia, de sus desvelos, estaría orgulloso de él. De Dámaso Molineri, porque ése era el nombre que había escogido para el héroe que libraba con el capitán Fosco y con su banda una guerra mortal (Landeró, 2007: 34).

En esta ensoñación de seguridad del niño se refleja la necesidad paterna de crear un peligro externo a la medida de su paranoia; con esa fantasía, el hijo que va a ser destronado en un futuro cercano, anticipa un espacio de posibilidad, espacio que posteriormente ocupará el hijo ideal que Dámaso no ha podido ser para el padre. Bernardo, el niño que le robará su paraíso familiar, se convertirá así en ese enemigo de carne y hueso que encarna aquel arquetipo creado años antes para realzar, por antítesis, el bienestar doméstico. A partir de entonces, éste hará a Bernardo responsable de todos sus fracasos, en un diálogo interno que comienza, precisamente, con la llegada al hogar del impostor y que acerca a Dámaso a una estructura de personalidad esquizoide que se manifiesta claramente en el recurso al imaginario cultural de la Biblia:

Cayó entonces en un angustioso estado de obsesión. Descuidó el trabajo, sufría de insomnio, y al cualquier hora lo asaltaba una letanía de frases que tenían la resonancia de una imprecación bíblica: “Él te expulsó del paraíso”, “Él corrompió a tu hermana”, “Él provocó la muerte de tu padre y la locura de tu hermana”, “Él te arrebató la primogenitura”, “Él sembró entre vosotros la semilla de la discordia”. (ibíd.: 304).

La llegada de Bernardo rompe la unidad familiar que protegía a sus miembros de la amenaza exterior. El mal está ahora dentro; la fantasía de peligro familiar que Dámaso conjuraba con el recurso a un enemigo imaginario a quien podía vencer en la infancia (el capitán Fosco), se hace carne con la aparición de Bernardo. Para él se prepara un escenario acorde con las expectativas que genera; como es el nuevo soberano, se merece un espacio renovado, acorde con su potestad. La casa del pueblo, el

lugar del paraíso, se redecora para el recién llegado. Este simulacro tendrá su correlato posterior en el falso éxito de Bernardo, creado por él a la medida del deseo del padre con profusión de imágenes puras de régimen diurno que pretenden recrear un mundo de felicidad y éxito inequívocos. Mientras tanto, en el nuevo reparto de papeles motivado por la presencia de Bernardo en la casa del pueblo reformada, Dámaso encaja en el rol de perverso:

Tampoco Dámaso era ya el mismo. Algo en él había cambiado, algo tan profundo que sus efectos apenas se notaban en la superficie [...]. Al fin y al cabo era el único que no había querido participar en el montaje y representación de aquel juguete escénico (aunque inevitablemente le tocó interpretar el papel de personaje envidioso y esquivo) y quizá esa distancia crítica le había concedido la triste lucidez del insomne... Ese verano desaparecieron las últimas fantasías autorizadas de la infancia. Todos los héroes y quimeras de la niñez se diluyeron al primer contacto con una realidad que resultaba mucho más rica que sus aventuras de ficción. (ibíd.: 131).

Comienza ahora el desdoblamiento de Dámaso; su desacuerdo con el mundo se radicaliza cuando aparece una voz en su interior con la que dialoga y consigue ponerse de acuerdo. Este desdoblamiento responde a la lógica antitética del régimen diurno de la imagen en la que está instalado el personaje, y que parte del deseo sin objeto del padre. Lo que ocurre ahora es que la aparición de Bernardo habilita un espacio de fantasía nuevo para Dámaso, acostumbrado a tratar con enemigos a los que podía vencer en su imaginación, y lo hace aislándolo más. Este es el momento en el que comienza el desdoblamiento:

Cargó y montó el arma como había ensayado muchas veces, y ya se disponía a volver para llevar a cabo sus designios, el dedo en el gatillo, cuando se dijo: “No, todavía no. Éste no es el momento. Aguarda a tener una ocasión más favorable”, y oyó su propia voz interior, tan persuasiva, tan autorizada, tan llena de calmosa firmeza, que enseguida empezó a serenarse. Y cuando poco después sucumbió de nuevo al placer dulcísimo de la venganza [...] otra vez oyó claramente su voz interior madura y amigable, pero también imperativa: “Calma, calma, Dámaso” (ibíd.: 153).

Y este es el momento en el que la voz interior se hace suficientemente autónoma para convertirse en un interlocutor con autoridad y argumentos de peso:

“Has obrado como es debido, como te exigía tu dignidad de primogénito [...] Todavía queda mucho camino por andar. Y yo te guiaré por él, hasta que llegues al final” Y por primera vez Dámaso sintió aquella voz como algo en verdad ajeno a su conciencia[...] Y no, no era exactamente su voz; era más bien la voz emancipada del odio convertida en criatura espiritual y finalmente transmutada en demonio (ibíd.: 186).

Esta voz interior llegará a asemejarse mucho al lenguaje paterno, sentencioso, y lleno de referencias al paso irremediable del tiempo; Dámaso incorpora al padre en su interior, porque su padre real ahora ya no lo persigue como antes. Definitivamente el delirio paterno ha hecho a Dámaso ser quien es:

Y su amigable voz interior le iba diciendo: “Aprende de la naturaleza. Deja obrar el tiempo. Ya verás cómo cada estación trae sus frutos y esparce sus simientes [...] Todo tiene su curso, su ritmo, y el negocio del éxito está en el arte de cultivar la espera (ibíd.: 183).

Dámaso vivirá perseguido por lo que no ha podido darle al padre y odiando en Bernardo aquello que supone que él sí le ha dado. Pero después de treinta años, llegará a comprender que la esquizofrenia paterna también consigue destruir a Bernardo, quien ha tenido que vivir conforme al personaje que necesitaba ver el padre y no le pudo mostrar el hijo, porque no supo estar a la altura de sus expectativas; el advenedizo sí se hizo cargo de la grandeza y genialidad del imaginario paterno, e incluso la amplificó con simulacros de resonancias insospechadas, lo cual lo llevó a la ruina. Esto es lo que descubre Dámaso al allanar el domicilio de su “hermano”; allí comprueba con sus propios ojos que toda la vida de Bernardo, el usurpador, no fue más que una inmensa pantomima dedicada al padre, a quien no podía defraudar, porque había visto en él a un futuro genio:

-Tú quizás no sabes cómo era yo de adolescente, [...] antes de que tu padre viese en mí la simiente del genio y me tomase bajo su protección. Contigo lo hizo antes, ¿no es cierto?, pero, afortunadamente para ti, no encontró las trazas que buscaba. Pero en mí sí [...] Todas las dotes de las

que tú carecías me las atribuyó de un solo golpe a mí. Y yo me lo creí. Me creí que era, en efecto, un caso excepcional, una lumbrera en ciernes (ibíd.: 387).

Bernardo cuenta a Dámaso toda su historia de *autocreación* dedicada a la satisfacción de los deseos de su padre, y cómo, por esta causa, llegó a envidiar su vida mediocre de hijo despreciado. Se cierra entonces el telón de la representación que duró más de treinta años, dedicada a una figura paterna con necesidad de encontrar fuera de sí el genio que no pudo desarrollar dentro. De esta manera el deseo del padre ocasiona una doble escisión en la familia; la primera de ellas es la que separa al hijo destituido del hijo ideal, y la segunda se produce en la subjetividad del primogénito, porque mientras Bernardo hacía el papel de hijo ideal, Dámaso, sólo y separado del hogar, se dividía en dos mitades para hablar consigo mismo, muestra definitiva del predominio de estructuras esquizoides propias del imaginario diurno en la novela: “¡Es él! ¡Es Bernardo! ¡Al fin lo has encontrado!” oyó un grito de triunfo en su conciencia. “No, no es él. No puede ser” “¡Lo es! ¡Te digo que es él! [...] “¿Y ahora qué puedo hacer?” “Ir a su encuentro. Déjate barba, cámbiate el peinado, y mientras tanto maquina tu estrategia, y luego ve a Madrid y estudia sobre el terreno al enemigo” (ibíd.: 253). Cuando el hijo real comprende que el hijo ideal no ha estado haciendo otra cosa que cumplir un deseo ajeno, deja de oír su voz interior. La dinámica de *autocreación* concluye cuando se reconocen las verdaderas dimensiones del deseo que los dos, a su manera, han estado ejecutando:

Toda la vida consagrado a un sueño para finalmente ser arrojado al infierno de la más innoble realidad. Dámaso supo entonces que ya nunca más volvería a oír los arrullos, mandatos e insidias de su voz interior. Aquella voz, o demonio, que lo había acompañado, perseguido, durante treinta años, y que de pronto se había disipado como una niebla o cómo un espejismo. Se preguntó entonces por qué la vida era [...] tan ridícula, y por qué él tenía que haber pagado un precio tan alto para alcanzar la paz, no el éxito [...] sino un poco de paz consigo mismo y con el mundo (ibíd.: 396).

3.3 LO MASCULINO EN CONFLICTO COMO DINAMIZADOR NARRATIVO.

Como se acaba de comprobar con el análisis de la *autocreación* por necesidad ajena en *Hoy Júpiter*, la relación entre padre e hijo siempre es una fuente de conflicto en la narrativa de Landero, porque el segundo ha de hacerse cargo de un deseo que no siempre está claro, ni siquiera para el propio padre, pero que implica un engrandecimiento de la figura del hijo, encaminado a la consecución de unos logros cuyas dimensiones ignora y que lo obligan a desdoblarse. Con esa escisión logra suplir en la imaginación las carencias de lo real, elevando los logros de su fantasía a la altura del deseo del padre, de esta forma los dos se mantendrán unidos, tanto en el fracaso como en la exacerbación de la actividad fantástica.

Es tal la potencia del deseo paterno que anula cualquier otra posibilidad de contacto con la realidad, por eso la madre tiene que jugar a su juego, si no quiere ver cómo su vida pierde el único sentido que tiene para él:

Yo creo que ella adivinó todo desde el primer día, desde antes incluso de que empezaran a suceder las cosas. Pero se calló, y aceptó el juego, por tu padre, porque lo conocía muy bien y sabía que sólo aquella desmesura, aquel delirio, aquella esperanza, o aquel lo que fuera, le daba a su vida algún sentido. ¿Y qué podía hacer ella contra una pasión tan desaforada como la que dominaba y atormentaba a tu padre? Le siguió la corriente, como a los locos, y fue testigo silencioso del desatino de ambos bandos. (ibíd.: 394).

El padre, ya desde el principio, aparece como un ser atormentado, silencioso, dado al ensimismamiento, con una incontenible actividad interna, características que heredará el hijo, porque es lo único que en realidad posee el padre; eso y el deseo sin objeto:

Pero la mayoría de las noches, el padre se sentaba vencido hacia delante con un codo en la rodilla y la mirada fija en el fuego, el ceño aborascado, y con aquella capacidad suya para vivir apasionadamente la monotonía, para darle a cada instante un suspense, porque en su quietud

había como un anhelo de acción, como un impulso reprimido, como si, aunque no pasara nada, todo estuviera a punto de ocurrir (ibíd.: 31).

Dámaso comprueba una y otra vez cómo su padre tiene un anhelo desbordante, imposible de concretar en una actividad determinada, lo cual le lleva a cambiar constantemente de quehaceres. Este constante movimiento está causado por el hecho de que ninguna tarea de las que emprende consigue llenar su vacío, y ello lo sume en una depresión que resulta amenazadora para el hijo:

De todo sabía, y le gustaba mucho ponerse a trabajar en cualquier cosa, pero sólo un poquito, y luego lo dejaba. Caía entonces en el hastío y, con él, en la tristeza, que podía durarle muchos días. Entonces se despreocupaba de la finca y de todo y disponía de mucho tiempo para darle vueltas y vueltas a su mundo interior, que debía de ser innumerable en experiencias y conocimientos, y a Dámaso le daba pena, y también miedo, porque su silencio sombrío era como una amenaza o una quiebra en la apacible vida familiar (ibíd.: 47).

Esa amenaza inconcreta de ruptura de la tranquilidad hogareña es la que justifica que el niño cree un enemigo imaginario, como ya se ha dicho. Con un enemigo al que hacerle frente, los contornos de lo que hay que proteger están más claros, y eso crea la posibilidad de que pueda surgir un héroe, por muy imaginario que deba ser; he aquí la dinámica propia del pensamiento antitético en el régimen diurno del imaginario (Durand, 2005: 173 y ss.) que necesita separar lo de adentro de lo de afuera para poder ejercer labores de protección. Ahora ya puede verse más claramente que la amenaza que Dámaso crea en su imaginación está motivada por la esquizofrenia paterna.

El padre le implanta al hijo su angustia ante el paso del tiempo, sin proponerle ninguna meta en concreto. En el ejemplo que sigue se advierte cómo la dominante postural paterna se impone a la digestiva (Durand, 2005: 51); el padre obliga al niño a adoptar una postura erguida, a abandonar el suelo, el juego. Irrumpe en el espacio de su primogénito y cambia su elaboración fantástica por la suya, que está invadida de la angustia de Cronos:

-Bien, pues ya lo sabes, y que ésa sea tu primera lección, que no has de olvidar nunca: la vida es sólo un soplo y un sueño, los años te atropellan, las edades vuelan, los imperios se desmoronan, cuando quieres darte cuenta hoy es ya mañana y mañana fue ayer. Te echas a dormir un rato, y [...] descubres que se ha hecho tan tarde que no queda tiempo para nada, sólo para llorar la juventud perdida y hecha ya desperdicios. [...]. En adelante, nada de andar tirado por el suelo. [...] Y como no hay tiempo que perder, mañana mismo hablaré con el maestro y empezarás la escuela. (Landeró, 2007: 23).

El padre irrumpe en el espacio del hijo, y lo obliga a una búsqueda sin objeto determinado que lo conducirá al fracaso, tras haber sido sometido a una serie de pruebas para descubrir si tiene algún talento oculto, pero el deseo paterno, tan desaforado como inconcreto, sepultará al hijo en la mediocridad, cuando comprenda que no sirve para lo que el padre quiere. Poco a poco la distancia entre los dos se agranda, hasta hacer de este último un ser inalcanzable pero, mientras tanto, Dámaso se va convirtiendo en lo que el padre realmente es, no en lo que le hubiera deseado ser y le pide al hijo que sea. Conseguirá aprender la lección paterna a la perfección, y se angustiará por el paso del tiempo después del fracaso, como lo hace su progenitor. El fracaso escolar del hijo (según los parámetros paternos) obliga al padre a radicalizar su postura, instalándose en un delirio de elevación, separación y antítesis característico del régimen diurno del imaginario en estado puro. Separa los sexos dentro del ámbito doméstico, aleja al hijo de las instituciones sociales y trata de apartarlo del mundo para que pueda estudiarlo y así poseerlo desde un lugar más elevado, que es el que corresponde al saber:

- La vida es más intrincada de lo que cree el maestro, y el mundo más espacioso y mucho más dispar. ¿Qué puede, en realidad, saber un maestro que sólo ha conseguido llegar a ser maestro? [...]

- Coge tus cosas y ven conmigo –dijo, y los dos salieron al zaguán-. No es bueno que estéis juntos, tu hermana y tú. El estudioso reina en la soledad, allí tiene su trono, y desde él rige y señorea el mundo, lo atesora en su mente y lo escudriña en toda su extensión [...] Además [...] a las mujeres, mejor dejarlas solas. Ellas y ellas se entienden a su modo [...] Pero nosotros a lo nuestro (ibíd.: 60-61).

El desastre será inevitable; el niño aprenderá a leer en el rostro paterno la medida de su fracaso y, por fin, el padre conseguirá despojar por completo a su hijo y dejarlo vacío, tras comprobar que su escaso talento corrobora sus fantasías más catastróficas. De esta forma Dámaso queda libre de las investigaciones pedagógicas de su padre, y puede dedicarse libremente a aquello que él le impidió, pero no puede evitar sentirse responsable del descontento paterno, y eso hace que los entornos de los dos personajes se desdibujen, porque para el niño la reconquista del espacio propio supone la desaparición del ajeno; ver al padre derrotado despierta la sospecha en el hijo de ser él el responsable de esa derrota:

Veía a su padre leer el periódico al fondo del pasillo, o quedarse absorto con el puño en la frente, el codo fuertemente asentado en el muslo y la mirada derrumbada en el suelo, que parecía un jayán derrotado, y entonces sospechaba que acaso él era parte de sus hondos pesares. Y no sabía si sentirse expulsado de su mundo o si era él, Dámaso, quien había expulsado a su padre del suyo, condenándolo a cargar con el fardo del fracaso mientras él celebraba la reconquista de la infancia y de la libertad (ibíd.: 98).

Este es el momento en que aparece Bernardo, personaje que va a cumplimentar todos los requerimientos del deseo paterno a los ojos del hijo, quien se convertirá en un ser marginado del lugar de la excelencia en el que el padre terminará por colocar al advenedizo. En *Hoy Júpiter* se produce un desdoblamiento en el *actante* (Garrido Domínguez, 1996: 94) que cumple la función de hijo, entre el real (biológico), que no puede agradar al padre y el deseado, que debe vivir un simulacro construido a la medida de la esquizofrenia paterna. La aparición del joven Bernardo aparta paulatinamente del paraíso familiar a Dámaso, robándole en primer lugar su primogenitura y haciendo que se refugie en su madre. El odio le durará casi treinta años, hasta que descubra el secreto de la familia, el mito del éxito de Bernardo. Mientras tanto Dámaso se queda solo, sin la constante vigilancia paterna, desdeñado por su mediocridad, y abandonado también por su madre, a la que acusa de contemporizar con el enemigo. Cuando se muere la madre,

Dámaso se da cuenta de que él y ella se asemejaban, puesto que eran dos personajes colgados de las fantasías de los demás, sin vida propia, avasallados por la fuerza de los delirios paternos:

Ahora, sólo quedaba él en escena para seguir representando una obra cuyo argumento parecía ya agotado. “Y es que en realidad yo no he tenido una vida propia desde que dejé de ser niño”, pensó durante el entierro de su madre, “porque fuera de entonces todo ha sido un darle vueltas y vueltas a lo ya vivido, un interpretar siempre el mismo papel y las mismas escenas [...] Y algo así te ha pasado también a ti, madre, siempre viviendo por cuenta ajena, de prestado, sin otra cosa propia que los recuerdos infantiles” (Landeró, 2007: 252).

Si en *Hoy Júpiter* se produce una escisión necesaria para poder cumplir con la función de hijo ante un requerimiento esquizoide, en el caso de *Caballeros de fortuna* (Landeró, 1996) se plantea un desdoblamiento de la función paterna, que aquí no pasa de la fantasía. Esa fantasía que se ha mantenido a lo largo de varias generaciones, lleva a reivindicar los derechos sobre el patrimonio de Belmiro Ventura a Manuel, padre biológico de Esteban; su pretensión consiste en que convierta a su hijo en su heredero, a falta de descendencia propia. De esta forma se pondría fin al litigio secular que han estado manteniendo las dos familias, litigio que podría haber causado alguna tara en la carácter de los litigantes: “Y luego fue derivando hacia lo que parecía una idiotez pacífica y ensimismada, como ya había ocurrido con su padre y con algún otro antepasado, y que según se decía era un estigma familiar causado por el pleito [...] que habían mantenido [...] sobre los derechos del Conquistador” (ibíd.: 42). Este delirio de grandeza del padre encuentra acomodo en el hijo, porque aspira al amor de la descendiente de un potentado lugareño, a quien escribe misivas en las que le promete convertirse en un “caballero de fortuna” digno de su consideración. El amor imposible, al igual que en *Juegos de la edad tardía*, abre la puerta a una exacerbación de la fantasía que ya no se podrá contener, entre otras razones, por su función teleológica, que

cohesiona una vida hecha de retazos sin significado, hasta el momento en que los une en una línea temporal proyectada hacia el futuro:

De este modo empezó su nueva vida. Nadie supo nunca con exactitud si se enamoró de Sofía Sánchez, de lujo o de ambas cosas a la vez, pero el caso es que, desde [...] descubrió de golpe la naturaleza de los auténticos tesoros y fue consciente de su propia miseria, no sólo cambió su carácter sino también su concepto de la realidad, y por cambiar, hasta su destino debió de tomar por esos días el rumbo y el ritmo que habrían de llevarlo inexorablemente a un punto sin continuidad y sin retorno. A quien quiso oírlo le contó [...] que ahora estaba trabajando para hacerse rico y convertirse en un caballero (ibíd.: 122).

Tras comprobar que el trabajo y el ahorro nunca le harán digno de su objeto de amor, Esteban se hace con un aparejo para localizar el supuesto tesoro incaico que yace enterrado en la mansión de su futuro padre putativo; Manuel llega a dar crédito a las conjeturas de su vástago, con lo cual la pérdida de contacto con la realidad (Durand, 2005: 191) iguala definitivamente a padre e hijo: “El tesoro era cierto, la casa antigua, ilimitada la esperanza, prometedores los indicios. Todo parecía juntarse para halagar a la quimera. Los pensamientos más juiciosos parecían venir a celebrarla, y no había ilusión que no llegase envuelta en su propia audacia” (Landeró, 1996: 224). Manuel no puede desengañar a Esteban con respecto a sus aspiraciones de hacerse con el tesoro del Conquistador, porque eso implicaría reorganizar también su propio imaginario, dispuesto a un trato de favor hacia todo lo que suponga huir de la realidad prosaica. El desatino del hijo reaviva la fantasía paterna, hilvanada por su colección de frases célebres alusivas a las ventajas de vivir una ilusión que llene la vida de sentido:

Pero a Manuel se le partía el alma de ver a su hijo inerte debajo de la higuera, y se preguntaba si no sería mejor y más fácil traspapelarse en un futuro de proyectos utópicos que intentar la reconciliación con un presente que contenía y agotaba en sí mismo su propio y estéril porvenir. No veía qué mal podía hacerle a Esteban la esperanza desaforada de llegar a ser inmensamente rico [...] André Maurois, que afirma que una ilusión eterna está muy cerca de la absoluta libertad.

Tantas vueltas le dio a aquella vieja y delicada certidumbre que [...] cuando recibieron la carta donde Belmiro Ventura les anunciaba su regreso [...] la cara se le fue encendiendo con una luz risueña que Leonor

reconoció de inmediato, porque era la misma de la tarde lejana [...] en que vio [...] que el mundo era un juego de dioses en el que sólo entonces le habían concedido el privilegio de participar (ibíd.: 158).

Por fin, la decepción de Esteban tirará por tierra el mito paterno al desenterrar el tesoro, que resulta ser una especie de relicario de prendas amorosas; las deducciones del hilo resultan ser tan desatinadas como absurdas las suposiciones del padre. Será la madre la que enfrente con la realidad a los dos hombres de la casa y ponga un límite a sus delirios de grandeza: “- No señor –dijo Leonor-, aquí nadie busca ya más, que ya está bien de sufrir de balde. Ahora mismo metéis la tierra, ponéis la losa y os vais a ordeñar las cabras. Y no quiero volver a oír nada de herencias, ni tesoros, ni primogénito, ni usurpadores (ibíd.: 273).

Con la excepción en *Caballeros de fortuna* de Cándida Rebollo, cuya manía de convertir a su hijo en santo es equiparable a la “visión monárquica” (Durand, 2005: 191) que separa a padres e hijos de la realidad, en la narrativa de Landero, el personaje de la madre sirve habitualmente como contrapunto a los delirios masculinos, porque es la única que comprende “con qué facilidad se puede llegar a confundir la vida con los deseos y con los sueños, y lo difícil que debe de ser luego volver a reconciliarse con todas las cosas del mundo” (Landero, 1996: 271). Sin embargo, al igual que ocurre en *Hoy Júpiter*, la esposa de Manuel no puede evitar que los afanes de la fantasía consuman a su marido, porque se da cuenta de que es lo único que realmente posee él. Esa certeza la obligará a consentir sus desatinos para evitar que se venga abajo, así que, cuando él le pide que trabaje de criada para el futuro padre adoptivo de su hijo, ella comprenderá la inutilidad de luchar contra ese deseo por el vacío que oculta en quien lo concibe: “Leonor supo entonces que cualquier respuesta sería absurda o inútil, y reconoció en el tono de voz de Manuel, y en sus ojos fijos asomados por encima de la cabra y alumbrados a rachas por la llama oscilante del farol, el signo fatal de las

esperanzas invencibles” (ibíd.: 160). La prueba de que detrás de ese deseo desaforado que iguala a los hombres de la casa no hay más que vacío, es el derrumbe del hijo después de que la madre lo enfrente con su desengaño, porque entonces toma conciencia de ser un personaje sin historia, al que no le ha pasado nunca nada que lo haga especial:

-Quiere decir que todo eso se puede contar por junto. Que puedes contar la vida, una cosa detrás de otra, y decir al final: señores, esta es mi historia. Pero yo no puedo contar nada porque desde que salí de la escuela a mí no me ha pasado nunca nada. La gente va cada cual por su rumbo, pero yo no voy ni para adelante ni para atrás, como las repionas (ibíd.: 299).

Cuando Esteban decide acabar con la vida de Belmiro Ventura (el padre ideal, que resulta ser el mensajero del desengaño), encuentra de nuevo un sentido a la suya: “Ahora las cosas de mi vida empiezan a tener un orden, como en el cine y en los libros, y cuando sea mayor podré contarlas a los postres. Contaré cómo hice justicia después de cuatro siglos de oprobio” (ibíd.: 302). Esteban se ve inserto en una sucesión histórica de acontecimientos dignos del desorden mental de su padre biológico, a quien siempre ha adorado. El hijo no tiene un imaginario propio, solo amplifica y/o actúa el imaginario esquizoide paterno, y por ello terminará por enloquecer:

Allí, entre unos matorrales que ya tenía pensados, escondería los zapatos papales y el capote para escapar más ágilmente. Así de sencillo y exacto era su plan, y así de sabio y justiciero. Tan orgulloso estaba de él, que le hubiera gustado que su padre pudiera verlo allí, emboscado en aquella trinchera con la pistola bien empuñada en el bolsillo, como un gangster o como un agente secreto en misión especial (Landeró, 2002: 313).

La figura materna en *El guitarrista* tiene una mayor autonomía y profundidad que las de las restantes novelas de su autor. La madre de Emilio, además de anclar en la realidad a su hijo, también es la encargada de incitarlo a que averigüe si sirve para escritor, lo anima a abandonar una vida que sabe que no le satisface. Además de estos deseos que canaliza en su vástago, también ella es objeto de deseo incestuoso que no se consumará, como no se consuman en ningún caso los deseos sexuales en la novela,

exceptuando las aventuras parisinas del primo Raimundo. En cualquier caso lo que interesa en *El guitarrista* es su excepcionalidad dentro de la narrativa de Landero, porque en este relato el deseo se pone en marcha en la realidad, más allá de los límites de la fantasía que atenazan a la mayoría de los personajes masculinos del autor. Esto es así porque ese deseo es propiedad de quien tiene que ejecutarlo, no es un legado de otro personaje masculino fracasado que no pudo ponerlo en marcha.

Puesto que Emilio no inhibe su deseo, tendrá que enfrentarse a los desengaños que le ofrezca la realidad y también encontrará la línea de lo prohibido que no deberá traspasar. En el segundo caso, la posibilidad de cometer incesto le impide la consumación sexual en un oscuro revoltijo de cuerpos que podría incluir al materno; en el primero, su intuición le advierte de que hay algo en la pasión que parece sentir hacia él la mujer de su jefe que no es real, porque está sometida a una perversa dramaturgia cuyos autores todavía desconoce:

...Y de pronto tuve otro palpito intuitivo y creí descubrir el origen de la sensación de hostilidad y de recelo que me había producido el lugar desde el primer momento [...] Todo el salón aparecía enmarcado, y cada cosa ocupaba su propio espacio, que lo separaba y distinguía de los demás. [...] Si me echaba a un lado, por ejemplo, veía a Adriana encuadrada por el ventanal sobre un trozo de cielo gris. Muy quieta, muy puesta allí, como parada también en el tiempo. [...] Y no había objeto que no estuviera preservado y como congelado en su marco (ibíd.: 132).

Mientras tanto descubre que está enamorado de ella, a pesar de sus sospechas, y de que su deseo no llegue a consumarse nunca. En ello tiene que ver la autonomía femenina tan excepcional en la narrativa de Landero y que en *El guitarrista* permite que las mujeres construyan a los hombres antes que lo contrario; el mejor ejemplo de ello es el montaje teatral que Adriana pone al servicio de su marido y que tiene como figura invitada al inocente Emilio. Lo que ella quiere demostrar a don Osorio es su fidelidad incluso en la más dura de las pruebas, y resulta que Emilio termina por convertirse en tal prueba. Ella crea un modelo de amante a su medida que permite al galán descubrir

que está a la altura de ese modelo, o por lo menos que es deseable para alguien, aunque eso implique la renuncia al objeto de su deseo. Tamaña manipulación demuestra la autonomía de ese objeto perverso, porque no depende del sujeto que lo desea, como es habitual en los personajes creados por Luis Landero:

¿Quieres saber por qué te seduje y fingí que también tú me seducías a mí? Por darle gusto a él, nada más que por eso. Es más, fui yo la que se lo propuso. Porque él no acababa de creer en mi amor, y yo le decía “¡Ojalá la vida me diese la ocasión de demostrarte que para mí no hay más hombre que tú!” [...] Y por eso se fijó en ti, y el día que te vio en el taller con la guitarra, y que eras tan guapo [...], le faltó tiempo para elegirte profesor mío de música [...]. Él me describió cómo eras tú[...]. “¿Y si acaba gustándote? [...]” “Ponme a prueba, sólo así podrás averiguar la verdad”. Entre los dos estudiamos cómo iba a hacer yo para conquistarte [...], ensayamos incluso la escena de la llegada varias veces, don Osorio haciendo de ti [...]. ¡Y qué bien hacía mi marido de ti! (ibíd.: 311-312).

Otro ejemplo de autonomía femenina en *El guitarrista* es la relación que mantiene el primo Raimundo con su prometida, quien utiliza un lenguaje confuso, ocultador en la superficie de lo que consigue ostentar en el recuerdo, con lo cual logra una permanencia definitiva en el imaginario de su novio. Raimundo termina por escuchar en las palabras de Hortensia lo no dicho por ella y obedeciendo a sus mandatos implícitos; eso se representa en el relato recurriendo a una comparación que incluye las imágenes nocturnas de la casa y de la noche, propias del régimen nocturno del imaginario (Durand, 2005: 227 y 251):

Yo oía pasar el agua, y oyéndola empecé a escuchar un runrún, algo que estaba en las cartas de Hortensia y que no se nombraba y que hasta entonces yo no había percibido. Fue como escuchar de noche pasos en tu propia casa. Y aquel ruido se iba haciendo cada vez más fuerte en la cabeza, hasta que al fin no pude más, eché casi a correr, hice el equipaje y esa misma noche me volví para España (Landero, 2002: 186).

Como ejemplo del régimen diurno antitético y excluyente de lo imaginario nocturno, hay que mencionar la virilidad retórica de los componentes del taller mecánico de don Osorio, aunque no se adviertan en ellos los extremos enfermizos de

otros personajes de Landero: “Allí el silencio era denso y parecía contener una advertencia. Y había como un alarde de virilidad en la indiferencia un tanto ostentosa que cada cual mostraba hacia la desnudez propia y ajena. Cierta escrúpulo quizá a que algún rasgo femenino o ambiguo pudiera violar aquel territorio de varones cabales” (ibíd.: 22). De estas compañías se aparta Emilio, primero mediante la lectura de libros de aventuras, más excitantes para él que los pequeños actos delictivos cometidos al amparo del grupo de mecánicos, y después con la determinación de abandonar su vida de asalariado por otra dedicada al arte, lo cual le hace ganarse el respeto de sus compañeros, aunque no actúe como uno de ellos.

Como se ha comprobado en relación con las dinámicas de *autoficción* y escisión analizadas en el epígrafe anterior, ninguno de los personajes masculinos es determinante en la configuración del imaginario con el que se representa a Emilio en la novela; no lo es como en todos los casos que se están analizando aquí, de personajes que actúan los fantasmas del deseo de otro. A la luz de estas pruebas aportadas, y teniendo en cuenta la relevancia de la figura femenina que se acaba de comprobar, hay que señalar la ausencia de marcas de escisión en este núcleo temático de lo masculino en conflicto como dinamizador narrativo, escisión habitual en el imaginario diurno representado en la narrativa de Landero. En esencia, lo masculino en *El guitarrista* no es esquizoide (polémico, antitético, rígido, racional) sino integrador, y como tal, facilita que el arco de transformación del protagonista sea más rico que el de todos esos otros caracteres prisioneros del deseo ajeno que abundan en la obra de Landero.

Precisamente, el deseo ajeno es la instancia que dinamiza la trama en *El mágico aprendiz* (Landero, 1999), relato que tiene como protagonista a Matías, un personaje con una identidad desdibujada y con problemas para relacionarse con la realidad de manera fluida, lo cual lo lleva a permitir (y a promover) que los demás lo conviertan a él

en el líder que necesitan ver, como se ha comprobado en el anterior epígrafe relativo a la *autocreación*.

Su inhibición le impedirá poner en marcha en la realidad su deseo hacia Martina, por eso articula una relación con un personaje de su creación que lleva el mismo nombre de su amada, y con el que se relaciona en su imaginación, sin llegar nunca a mostrar sus sentimientos hacia ella. Su primera apreciación de la muchacha ya indica que duda de su realidad: “Matías la miró fascinado durante unos segundos [...] Si, debo de estar soñando, se dijo, y deseó estar ya en el día siguiente, en su casa, a salvo de espejismos” (ibíd.: 47). Posteriormente creará haber sido víctima de un rapto de romanticismo adolescente que le ha llevado a crear una amada que no existe, y también tendrá la sensación de hallarse ante un objeto de su propia invención. Esta sensación hace que Matías perciba su objeto de deseo como inacabado, como falto de la plenitud que solo podría otorgarle la mirada ajena. Dicho de otro modo, Martina es para él un objeto artístico a la espera de ser completado por el ojo de un espectador, completado por su mirada: “De nuevo intuyó que no era exactamente guapa sino que más bien poseía un atractivo y una gracia que no existían del todo por sí mismos pero que estaban allí disponibles para quien quisiera descubrir o inventar por propia cuenta la hermosura” (ibíd.: 123).

Martina es un personaje pleno o desdibujado, dependiendo del estado de ánimo de Matías. Algunas veces es una viciosa sedienta de sexo que se abandona a todo tipo de hombres, y esa imagen le llevará a él a saciar su deseo con una prostituta a la que investirá con los atributos de ella; otras veces será un ser angelical a quien deberá evitar hacer daño, negándose a cualquier acercamiento sexual. Llegará incluso a pensar en la posibilidad de adoptarla como hija. Esta escisión morbosa entre la realidad y el deseo llevará a Matías también a devaluar el objeto, para así conseguir no sentirse atrapado

por él, pero esa táctica tampoco evitará que se sienta preso de su recuerdo. Nunca estará seguro Matías de la forma correcta de actuar con respecto a Martina, porque eso implicaría salir de su interior y hacerse cargo de su deseo, sin mediación de esa instancia del imaginario que lo mantiene indeciso. El tormento de la cobardía por no haber intentado un acercamiento real, será el resultado de su vaivén interior. Es la voz del narrador quien mejor describe la grieta en la identidad de Matías con un oxímoron alusivo al extremo de escisión que le impide dar rienda suelta a su deseo: “Él era un hombre más bien asustadizo, que vivía consigo mismo en una especie de soltería conyugal y que enseguida se inquietaba con todo lo que viniera a perturbar la mansa lisura de sus hábitos” (ibíd.: 212).

Finalmente, el fracaso de la empresa creada por Matías coincide con la huida de Martina con un trabajador rumano, y ello es interpretado por Matías con una lógica claramente esquizofrénica; siente que Martina lo ha traicionado porque, según él, ella no existía antes de que la hubiese creado:

Que dos jóvenes se enamorasen carecía de misterio, pero lo inexplicable y lo absurdo y hasta lo escandaloso era que el idilio arraigase y creciese en un territorio usurpado descaradamente a su dueño legítimo. Porque al enamorarse de Martina, el rumano se había enamorado también, y quizá en primer lugar, de las cualidades que él, Matías, había inventado para ella. Y si era ella la que había seducido al otro, lo había hecho con las mismas armas que Matías le había proporcionado. Y es que estaba sinceramente convencido de que había encantos de los que aquella muchacha carecía antes de conocerlo a él (ibíd.: 382-383).

Donde mejor se aprecia que Matías tiene dificultades en su trato con la realidad es en su relación con el personaje de Martina, pero también en la que mantiene con su padre. Por razones similares, la misma dificultad también aparece en la relación que existe entre el padre de Martina y el hijo al que ha asesinado, lo que permite concluir que en esta novela, con la discutible excepción de Castro, se aprecia claramente la ausencia de una figura paterna sana; todas las que aparecen están marcadas por algún

tipo de desarreglo emocional. En el caso del padre de Martina, el trastorno es tan grave que lo lleva a matar a su propio hijo por negarse a comulgar con sus excesos de psicópata apasionado por el orden y la lógica. El padre, para evitar el desorden, concibe un mundo sometido a unas reglas estrictas a las que toda la familia debe atenerse, estas reglas incluyen un cómputo detallado del dinero invertido diariamente en la crianza del hijo, dinero que debería aprovechar el vástago hasta que llegase el momento de hacerse cargo de su vida. Como esto no llega a ser así, el hijo tiene que abandonar el hogar sin que el padre entienda por qué debe cambiar de actitud hacia él cuando su mujer se lo pide: “¿Perdonar? Has de saber que no tengo nada contra él [...] Mientras cada cosa no esté en su sitio y mientras sigamos desordenando las conductas con el perdón cristiano, la humanidad seguirá viviendo en el caos, si es que no en el infierno” (ibíd.: 39). Precisamente el hijo es el fallo que se escapaba del sistema perfecto creado por el padre para evitar el caos, por eso acaba con él cuando regresa del destierro al que lo había enviado:

Y, en efecto, cuando doña Paula abrió la puerta ella se encontró con lo que ya esperaba [...] se veía el otro cuarto hecho cisco, y al padre en medio del desorden con la pata de la silla todavía en la mano, sin ningún signo de abatimiento [...] Allí estaba, y así lo vio también Matías con la imaginación [...] el pelo en greña, la chaqueta revuelta, la mano libre adelantada para señalar al hijo muerto: “Ese muchacho era un bárbaro. El trajo el desorden y le abrió la puerta a la desgracia. Él era la falla que buscaba”, y allí siguió, con la pata en la mano, como la espada de fuego del ángel exterminador (ibíd.: 45)

Esta es la figura paterna a la que Matías tiene acceso por la casualidad de haber querido averiguar los detalles de un asesinato ocurrido una noche en que se desveló y tuvo que bajar a la calle a buscar tabaco. Haciéndose pasar por periodista, llega a conocer a la familia de Martina, porque oye mencionar el nombre de Joaquín Gayoso, amigo muy querido de su padre, sobre el que quiere investigar. Joaquín Gayoso resulta ser un fantasma que personifica el deseo de éxito de su padre, que nunca pudo pasar de

ser una figura gris, silenciosa y alejada de la realidad, que desplazaba hacia su amigo todas las buenas cualidades que veía lejos de su alcance:

Así lo recuerda siempre, sentado en la oscuridad como un animal enfermo en el fondo lóbrego de su cubil, sin saber qué hacer con el tiempo [...] Tan grande, tan serio, tan hondo en su quietud, como un ídolo en la tiniebla de su nicho [...] Y en cuanto al tal Joaquín Gayoso, tampoco había llegado a saber nada concreto de su vida. [...] Y era como si se hubiese condensado en Joaquín Gayoso la cifra de los tiempos heroicos, de los altos ideales y de la inagotable e invicta juventud (ibíd.: 72-73).

Joaquín Gayoso es uno más de los elementos que reconstruyen el recuerdo del padre para Matías, y que se habían ido perdiendo con el paso de los años y de las mudanzas; sin embargo, este fantasma de la niñez vuelve a la vida cuando escucha su nombre en casa de Martina. Sabiendo de él, podría saber más del gran desconocido que fue su padre, pero eso no será finalmente así, porque el padre de su amada, la única persona que podría dar algún detalle sobre él, termina totalmente privado del uso de la razón. Joaquín Gayoso, por lo tanto, funciona como bisagra al poner en contacto esas dos figuras paternas: “Si hubiese ganado la República”, solía decir, según le contó su madre muchos años después, “hubiera llegado muy lejos, a ministro, y quizá a presidente, porque Joaquín era un líder nato, como había pocos en la época” (ibíd.: 73), y es también un antecedente del concepto de “líder nato” que sus compañeros (también eslabones en la cadena de significantes paternos) insistirán en aplicarle cuando quieran convertirlo en un glorioso empresario. Sobre estos recuerdos de lo que para otro fue la personificación de las virtudes de un líder, podrá construirse después la figura del empresario de éxito, ya que a Matías la idea de un caudillo que canalice los deseos ajenos no le resulta extraña de entrada, porque es heredada del imaginario de su padre.

Lo que dinamiza, hasta extremos paroxísticos, todas las tramas de *Juegos de la edad tardía*, es el “afán”, característica exclusivamente masculina que obliga a los miembros de la familia de Gregorio Olías a vivir simultáneamente en dos mundos que

se excluyen porque les proporcionan tanto dolor como tristeza. Esto se representa en la novela con un imaginario de antítesis radical entre la realidad y la elaboración interna que los personajes hacen de ella.

La primera vez que Gregorio oye nombrar la palabra es por boca de su abuelo; con ella se refiere a un ansia de engrandecimiento que produce tanto dolor como pena y que, según él, da sentido a una vida:

Nadie podrá decir de mí: “Ese pasó sin pena ni gloria”. No, pasé con ambas. Con una entretuve a la otra, las engañé a las dos, las enganché juntas al carro del afán. ¿Es que no hablo bien? ¿No soy un verdadero orador? Por eso os digo que no os quedéis cortos en el [...] Escuchadme si tenéis hijos: no le pongáis puertas sus ambiciones [...] No permitáis que se cumpla el afán, no pongáis los sueños al alcance de los niños para que nunca sean tan miserables como vosotros (Landeró, 19889: 51).

En ese tiempo, el abuelo también le señala a su nieto las ridículas dimensiones de su virilidad, cuando lo encierra con una niña para que pueda tener su primera experiencia sexual, después de haberle mostrado cómo copulan los animales que cría, porque “quería a toda costa que Gregorio aprendiese enseguida a ser hombre” (ibíd.: 74). El llanto de su nieto hace que lo persiga a patadas “hasta el fondo del zaguán, y desde allí, durante muchos años, por los rincones más recónditos de la memoria” (ibíd.:75). Así pues, Gregorio hereda de su abuelo “el afán” y la escisión entre realidad y fantasía que implica, junto con una cara del deseo y la impotencia para consumarlo. Está preso de un doble vínculo, construido sobre una instrucción paradójica que lo insta a volar a la vez que le señala su falta de alas, de ahí el constante recurso a la fantasía para librarse de los sofocantes límites de la realidad, y la tibieza de los lances amorosos que está autorizado a acometer:

Angelina [...], había prolongado la soltería en el matrimonio, y se había hecho fuerte, casi inexpugnable, en el reducto de su solitaria doncelléz. Cuando Gregorio llegaba por las tardes, ella alzaba la vista y lo miraba [...] a través de un aire fascinado de luz que ilustraba silencios ya definitivos. Apenas hablaban, competían en sobreentendidos, se miraban a hurtadillas y un suspiro valía por largas confidencias. En la cama,

seguían a veces jugando al veoveo, o a enumerar por orden alfabético nombres de flores y animales (ibíd.: 84).

Todos los miembros masculinos de la familia están de alguna manera atrapados en la misma paradoja; lo demuestra claramente el denuedo de su tío pretendiendo enseñarle todo lo que es posible conocer del mundo con unos materiales ridículos para el cumplimiento de esa tarea de titanes: un atlas, un diccionario y una enciclopedia. Su propio pariente termina por mostrarse vencido ante Gregorio a causa de la desmesura de su afán:

-Nunca llegaremos a Cabeza de Vaca, nunca llegaremos a México ni a don Lope de Aguirre. Probablemente yo no llegaré nunca al Amazonas. Me moriré, me pudriré, y hasta tú, Gregorito, te olvidarás de mí. ¡Gregorito, me moriré! ¿y qué será entonces de Félix Olías si nadie lo conocerá ya. Hijo, los Olías estamos malditos [...]

Entonces puso ojos avizores de navegante, y mirando al infinito gritó:

-¡El afánnnn! (ibíd.: 28-29).

Siguiendo la estela del afán familiar, en el kiosco de su tío, el joven Olías comienza a hacer de sí un personaje, según los modelos de masculinidad que encuentra en las novelas que están a su alcance:

Así que se instaló entre las ventanitas de cristales turbios [...], y apenas hubo vencido los primeros momentos de pánico se dijo que aquella podría ser muy bien su inesperada isleta de desolación. Descuidó los deberes escolares y se pasaba el día leyendo novelas policíacas y fumando sus primeros cigarros, que pronto se sucedieron al mismo ritmo frenético con que el narrador obligaba a fumar a sus héroes (ibíd.: 36).

Muchos años después, cuando su compañero de trabajo Gil le pida que construya un mundo a la medida de sus deseos, que también son infinitamente mayores que su capacidad para satisfacerlos, Gregorio ya estará preparado para crear a Faroni, un personaje que es todo lo que los dos jamás podrían ser y que merece estar a la altura de las exigencias del afán más acendrado. El acierto de su creación engrandece a Olías ante su propia mirada: “se sentía artista de su propia vida, y su obra eran sus gestos, sus miradas, sus pasos, el leve riesgo que lo envolvía, la amenaza de los congéneres que lo

rozaban al pasar” (ibíd.: 124) y, además, la criatura de su invención contiene todo lo que su apocado compañero de trabajo necesita para identificar lo que es verdaderamente grande y lo ratifica en la pobre opinión que tiene de sí mismo. Faroni es verosímil para Gil porque está construido con los trazos bien marcados de la impotencia, que Olías ha transformado en asombroso desempeño de múltiples capacidades; es literato de prestigio, filósofo, viajero, héroe de la resistencia y conquistador impenitente. Precisamente, en esta última característica del héroe se superponen manifiestamente las dos identidades y la distancia insalvable que las separa; cuando Gregorio, transmutado en Faroni, mira con los ojos del segundo a una mujer que al primero le estaría vedada, siente todo el peso de la impostura motivada por la impotencia a la que lo condenó el abuelo:

Se pasaba el tiempo mirando fascinado sus hombros o las travesuras del cabello [...] Pero lo peor era que aquella inalcanzable belleza ponía en peligro la imagen de Faroni, para quien Gregorio sabía que el amor era fácil, y aunque intentó despreciarla, [...] todo fue en vano, porque su recuerdo lo perseguía como un dolor imperceptible, que a veces se alzase con alguna súbita punzada. Hizo cuanto pudo para evitar la vergüenza del ensueño arbitrario, hasta que un sábado, abrumado por la desazón, fue al retrete [...] y se masturbó frente a un espejo roñoso -pegando a él la cara para evitar la tentación de mirarse- (ibíd.: 192).

Gil decide renunciar a su insulso noviazgo con una vulgar chica de provincias en favor de su héroe, y crea en su pequeña ciudad el “Círculo cultural Faroni”, dedicado a su vida y obra; poco después anuncia que vuelve a la ciudad para conocerlo. Gregorio huye de su casa y deja su trabajo, aduciendo la persecución de que es objeto por el gobierno dictatorial, y se refugia en una pensión, mientras trata de que Gil abandone su fastidioso empeño de sacrificarse por el bien de la causa que ha obligado a su ídolo a abandonar el país. A partir de entonces, la huida hacia adelante es el único camino que le queda a Gregorio, hasta que se ve obligado a matar al personaje de ficción después de haber matado, supuestamente, a una mujer en la realidad.

Como se está comprobando, el repertorio de representaciones de la masculinidad esquizoide en la novela es abrumador, y prueba que ese desencuentro entre ficción y realidad dentro del ámbito de lo masculino es lo que realmente dinamiza la trama, proponiendo una solución salomónica a los problemas que ha creado “el afán”, pero sin renunciar a él, porque al fin y al cabo, ha mejorado la opinión que Gil tenía de sí mismo. Gregorio deja de huir ahora que Faroni está muerto y descubre que no tiene por qué dar ninguna explicación a Gil acerca de su personaje, ya que este considera como la mejor época de su vida la que estuvo en contacto con él:

No vi las pirámides, ni los barcos [...] ni el Museo del Hombre [...] y, por si fuera poco, ni siquiera conseguí entrar en el café. Pero la aventura que viví fue mucho más extraordinaria aún. Perseguido, detenido, casi torturado, y al final expulsado de la ciudad, como le ocurrió al propio Faroni. Es algo grande. Siento dentro de mí una especie de orgullo y de grandeza, no sé cómo decirle.

-Lo entiendo -dijo Gregorio-, y lo celebro. Si Faroni pudiera oírte estaría orgulloso de ti. Estoy seguro (ibíd.: 366-367).

Los dos terminarán viviendo juntos, dedicados a fabular, a cultivar la tierra y a honrar la memoria del gran Faroni lejos de la ciudad, lugar del engaño, y también de cualquier mujer que pudiera coartar su libertad creadora. La escena final de la novela, pone fin a la persecución pero no renuncia a la invención, con lo cual se mantiene la paradoja del afán que da sentido a la vida, con tanta alegría como pena:

- Y si quieres -añadió Gil- nos cambiaremos los nombres, sobre todo el tuyo, para despistar a los secuaces. Déjame que te dé un nombre nuevo.

- ¡Adelante Dacio! ¡Bautízame ahora mismo!.

- Pues entonces te llamarás, ¿qué te parece Lino Uruñuela? Me lo acabo de inventar y debe ser único en el mundo.

- Lino Uruñuela. ¡De acuerdo! -dijo Gregorio-, pero con una condición. Que entre nosotros, y ya para siempre, sea sólo Gregorio Olías. (ibíd.: 369).

Como se ha comprobado, lo masculino en conflicto organiza la trama de la mayor parte de las novelas de Landero, porque habilita una dinámica paranoica en la que la realidad persigue los excesos de la invención, ya sea en el mismo individuo o

entre personajes y/o grupos de caracteres. Pues bien, *Retrato de un hombre inmaduro* (2009) es una demostración *ad contrariis* de que esto es así, porque al faltarle al relato el mordiente de “el afán”, su trama se reduce a la yuxtaposición deslavazada de recuerdos de un posible moribundo que, después de sesenta y cinco años, sigue sin saber nada de sí. El título de la obra lo dice todo a este respecto: es un retrato, no tanto un relato, permítase la paronomasia.

La del narrador es “una voz sin historia, como mi propia vida” (ibíd.: 233), que destina a un *narratario* femenino una retahíla de sucesos protagonizados por personajes tan insustanciales como pintorescos, al igual que el propio protagonista. Esta combinación es habitual en la narrativa de Landero, pero aquí le falta esa épica de la derrota que significa el devenir de un Gregorio Olías, de un Matías Moro o de un Esteban Tejedor, por poner ejemplos de personajes de su narrativa condenados al fracaso para permanecer al lado de sus fracasados progenitores.

La paradoja que estructura la novela es la de su organización en constantes digresiones que no pueden serlo, puesto que para el narrador carece de una línea argumental de la que apartarse:

Ya he vuelto a perder el hilo de la historia. Bueno, si es que esto es una historia, porque al fin y al cabo mi vida es el cuento de los que nada tienen que contar. Y es que a mí me han ocurrido muchas cosas, sí, pero ninguna de importancia, y por eso sólo puedo contar episodios nimios y dispersos. ¿Le he dicho ya que mi vida, como tantas otras, carece de argumento? Yo no veo que haya habido en ella una evolución, un decurso, y aún menos un planteamiento, un nudo, y desenlace, sino que todo han sido piezas sueltas [...]. Pero detrás de todo ese vivir desarreglado supongo que estoy yo, y que esos sucesos me contienen y me definen (ibíd.: 182-183).

Esta sucesión de cuadros barojianos muestra el protagonismo de un hombre que desea ser virtuoso, pero se comporta como un niño perverso; se casa con una mujer que evita su contacto y fornicar con otras eventualmente, mientras inventa historias para evadirse de la realidad, y va conociendo otros personajes, dedicados todos a empeños

inútiles, hasta que una joven irrumpe en su papelería renovando en él el recuerdo del amor, sin que su fútil vida sufra ningún cambio por ello.

La insustancialidad del personaje está motivada por los deseos que confiesa tener, todos ellos encaminados a evadir la responsabilidad hacia otros: “Es decir, que me gustaría ser pastor sin ovejas. Pastor sin nada que guardar. O, en su defecto, jubilado joven. O sheriff sin cuatrerros, o enfermo sin dolencias, o pobre sin miserias, casi sin necesidad” (ibíd.: 152). Quizás también se deba a que no supo crecer adecuadamente y su camino en la vida se bifurcó de tal manera que la insatisfacción fuese inevitable en cualquier caso: “Creo que de algún modo me quedé en el pasado, como el niño que se distrae en el camino para coger moras [...] y se pierde en el bosque. Y así ando yo, como escindido, porque una parte de mí se extravió para siempre en el entonces, y la otra parte pena en el presente porque no está completa (ibíd.: 154).

Además del de la inanidad, la escisión, la fabulación y el fracaso de los personajes, se advierten también aquí otros motivos recurrentes en la obra de Landero, tales como la necesidad ajena como responsable de un liderazgo no deseado (véase el caso de Aquilino Moro), o la dinámica especular de enfrentamiento entre personajes masculinos que se miran y se completan en su reflejo, persiguiéndose para no perder la identidad que el otro les devuelve. Esta dinámica enfrenta al narrador con el personaje de Sampedro, aunque también se mire en todos los caracteres a los que va dando entrada, puesto que lo que a él le interesa es, más que conocerse a sí mismo, hablar de la gente que se va encontrando, de ahí que su vida no tenga “apenas argumento”:

Quizá le cuento esto porque de mí mismo no tengo mucho que decir (mi vida no tiene apenas argumento; es solo un amontonamiento de cosas desaparejas y de poco valor), pero de la gente que he conocido me pondría a hablar y no acabaría nunca. No entiendo ese afán de conocerse uno a sí mismo y andar hurgando y como hozando en las entrañas inmundas de la identidad, a veces incluso con ayuda de profesionales. ¿Qué espera uno encontrar en ese estercolero? ¿Se imagina un epitafio que diga “Aquí yace uno que logró conocerse a sí mismo”? No, a mí lo que me parece

interesante es el mundo, el asistir gratis al espectáculo de los demás. Bastante tiene uno con llevarse a sí mismo encima todos los días del año y las horas del día. ¿No cree? (ibíd.: 105-106).

En esta su última entrega Landero rompe con las reglas de la epopeya de lo anodino que caracteriza la mayor parte de sus novelas a pesar de que, como se ha comprobado, *Retrato de un hombre inmaduro* tiene muchas de las constantes que significan su narrativa, pero no “el afán” que las cohesiona y dinamiza integrándolas en una trama. Esa “historia” de la que asegura carecer la voz narradora es, precisamente, el resultado del ejercicio del afán, de la práctica de aquel “dedicarse a querer ser” que Landero atribuye en su prólogo a la decimoctava edición de *Juegos de la edad tardía* a los personajes del padre y del abuelo, y también a su propio padre biológico.

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ MILLÁS.

3.1. LA PRECARIEDAD DE LO MASCULINO.

En *Laura y Julio* (Millás, 2007-7), el adulterio permite la gestación fuera del matrimonio del hijo deseado desde dentro. El amante hace manifiesto el desacuerdo que siempre había estado latente entre los cónyuges cuyos nombres dan título a la novela, y engendra el hijo que se integrará finalmente en la pareja de origen, desde una nueva posición vital adoptada por el marido. Esta posición es el resultado de la incorporación de toda la sabiduría del amante difunto, considerado como un ser superior por su oponente masculino.

El hijo es de Manuel, pero el padre llegará a ser Julio. La paternidad no es prerrogativa de la sangre, sino una cobertura simbólica que permite construir la familia sobre un secreto que sólo Julio conoce:

De hecho, cuando Laura le pidiera que volviera a casa, lo haría convencida de que cumplía la voluntad de un muerto. Sólo Julio conocería la diferencia entre la historia real y el mito porque siempre hay alguien (por lo general, el encargado de la intendencia) que, para su desgracia, sabe más que el otro. Quizá, pasado el tiempo, Laura cayera en la tentación de contar a su hijo, en secreto, quién fue su verdadero padre (un vecino escritor que falleció antes de que tú nacieras) y de qué modo misterioso le pidió que engañaran a Julio. De esta forma, la leyenda se transmitiría de generación en generación, a lo largo de los siglos, como un relato familiar (ibíd.: 186).

En *Laura y Julio*, el triángulo se mantiene, porque el deseo de la mujer no está cubierto completamente, ni por el amante ni por el marido. Sin embargo, este último sí puede satisfacer el deseo ajeno con sus proyectos de decoración o de creación de espacios cinematográficos. Ahí construye mundos a la medida de sus clientes, y eso es lo que terminará haciendo para el hijo que su mujer va a tener con su amante. Creará un

mundo posible basado en un relato que sabe que ella necesita. En él podrá unir términos que hasta entonces eran irreconciliables, y lo hará usurpando el discurso del difunto Manuel.

Julio no tiene deseo genuino, comparado con el de su rival, quien demuestra tener un discurso desiderativo autónomo. El deseo de Julio es el que le atribuye a ese otro vértice masculino del triángulo que cierra su mujer. A ella también la desea, pero lo hace desde unas coordenadas establecidas por un rol institucionalizado; por el contrario, Laura, como su amante asegura, es suficientemente ambigua como para poder ser interpretada de diversos modos, y esta plasticidad es la que, en última instancia, dinamiza la triangulación, impidiendo la ruptura. Eso permite que los amantes puedan encontrarse mientras el marido trabaja en el piso de al lado y esa cercanía cuente para la adúltera como un incentivo libidinoso:

Por lo que se deducía de aquella correspondencia, se acostaban en el piso de Manuel, a veces con Julio trabajando en el de al lado. En tales ocasiones, hacían el amor como fantasmas, sin ruidos ni gemidos, para que el marido burlado no los escuchara. Laura aseguraba que, lejos de vivirlas como una limitación, aquellas imposiciones representaban oportunidades para el desarrollo de su creatividad amorosa (ibíd.: 128).

Cuando lo obligue a abandonar el hogar, Laura consigue que su marido salga de su estancamiento y termine haciendo lo que ella quiere. En realidad, lo que ocurre es que Julio consigue volver a su casa con una mentira que mantiene despierto el deseo de su mujer, a la que no puede satisfacer si no es a través de la falsa mediación del deseo de su amante difunto. Julio lo hace hablar, después de muerto, mediante un correo electrónico que le envía a ella, en el que le aconseja permitir a su marido volver a casa y hacerse padre del hijo producto del adulterio. Con esto, Julio trasciende la complementariedad y consigue sintetizar lo que era antitético, haciendo lo que su rival podría haber hecho: crear un mundo posible a la medida de las necesidades de su destinatario.

Veamos cómo es la relación de complementariedad que existe entre los dos personajes masculinos, y para ello nada mejor que examinar la lectura que de ella hace Manuel en un correo que le envía a su amante, en el que se propone como encarnación del Yo ideal de Julio (Nasio, 1988: 77):

“La característica principal de tu marido es, en efecto, la envidia. Lo que poseen los demás vale más que lo que posee él. Eso piensa, por eso no te valora, Laura mía. No sospecha que tú y yo tengamos una relación porque no le cabe en la cabeza que alguien pueda desear algo de lo que pertenece a su mundo. Si supiera que estoy enamorado de ti, tardaría diez minutos en ponerse a tus pies. Tal es la característica de la gente taimada. Sólo aprecian lo que tienen cuando otro lo mira. Me interesa mucho como personaje de novela porque dentro de esa sordidez que le es propia hay una complejidad interesante. Me envidia y me detesta a la vez, es cierto, pero no sería capaz de reconocer que está dominado por deseos contradictorios. Le gustaría que yo desapareciera, sí, aunque no para que el mundo mejorara, sino para sustituirme” (Millás, 2007-7: 136).

A la luz de esta información, vamos a examinar todo el trayecto narrativo que construye el enfrentamiento entre los dos personajes masculinos, para tratar de explicar cómo el triángulo original, que necesita de esa tensión, se convierte en otro creado a la medida de las necesidades del deseo de Laura.

Manuel aparece en la novela como un moribundo que acaba de sufrir un accidente. Estará en coma en un hospital el tiempo suficiente para que Julio pueda transfigurarse en el enfermo, durante el tiempo en que está separado de su mujer. Como el padre de Manuel le pide el favor de que cuide de las cosas de su hijo, porque él no puede hacerlo debido a sus múltiples ocupaciones, habitará el espacio que él habitaba y se vestirá con su ropa. Se verá como si fuera otro: se verá desde fuera “haciendo” de su vecino, pero también podrá sentirse como él y esa experiencia terminará por formar parte de sí.

Manuel había sido acogido por el matrimonio como si de un hijo se tratase, pero además funcionaba como árbitro del deseo (del deseo de ser otro superior) de Julio. Manuel parecía venir de un mundo lejano y excelente, y Julio se veía a sí mismo

completado en él. Su peculiar manera de comportarse subrayaba el desacierto de la de su vecino y lo hacía inevitablemente superior a él. Además, parecía llenar un vacío matrimonial motivado por una decepción:

Hacía más de dos años que no hablaban de la posibilidad de tener un hijo [...] Como ninguno de los dos, quizá por miedo a la respuesta, había sugerido acudir al médico, dejó de hablarse del asunto como se deja de hablar de una enfermedad que no tiene remedio. Durante el tránsito del deseo al silencio apareció en sus vidas Manuel, al que procuraban tales cuidados que había venido a ocupar, en cierto modo, el lugar del hijo. (ibíd.: 25).

Desde otro punto de vista, la necesidad de triangular con un tercero que diese fe de la existencia de un matrimonio, es la razón por la cual Manuel entra en la vida de la pareja. Esa posición de privilegio suya, facilitada por la hospitalidad del matrimonio y por la fascinación que ocasionaba en él, como si de un niño adulto se tratase, le daba el poder de ordenar el universo de quienes lo habían acogido y de establecer un ideal de vida al que Julio se adscribirá adoptando, necesariamente, una posición de inferioridad con respecto a su modelo de excelencia.

Manuel es un escritor sin obra que frecuenta el piso de enfrente porque su instinto le dice que allí dentro hay un posible embrión para un relato. El poder que adquiere en casa de sus vecinos le permite “narrarlos” a ellos como si fueran personajes de ficción. La labor hermenéutica de Manuel permite que Laura y Julio puedan verse a sí mismos a través de otro, y así, ella se entera de que es percibida como un ser ambiguo, y Julio, de que oculta su locura con la representación de un papel:

-Vosotros no os dais cuenta, pero sois personajes muy novelescos, se os observe en conjunto o uno a uno. Podría escribir una novela sobre los dos, pero es mejor viviros que escribiros.

-¿Qué tengo yo de personaje de novela? –había preguntado Laura halagada por palabras de Manuel

-La ambigüedad

-¿Y eso qué quiere decir?

-Que puedes ser entendida de muchos modos, todos ellos plausibles. Eres un texto cifrado.

-¿Y yo? ¿Qué tengo yo de personaje de novela? [...]

-Que estás loco
-¿Cómo que estoy loco?
-Completamente. Si quieres que te lo diga, yo te imagino como un personaje que un día, durante su juventud se dio cuenta de que estaba loco y desde entonces no ha hecho otra cosa que ocultarlo (ibíd.: 15).

Después del accidente de Manuel, la pareja se queda sin quien les certifique que todavía están juntos. Julio desea continuar con el matrimonio, y para él tener un hijo sería la consecuencia lógica del proceso, pero sus pensamientos al respecto están ordenados con arreglo a una lógica que no es tan diferente a la que aplica a sus proyectos de decoración. Proyecta para sus clientes lo que sabe que es apropiado para ellos, y en su vida privada pretende encajar en la lógica de una convención. Eso es lo que le permite definir como matrimonio esa relación vacía que mantiene con su mujer:

Quizá Manuel había ocupado el lugar del hijo durante los últimos tiempos, pero si Manuel no regresaba del coma, Laura y él tendrían que mirarse el uno al otro sin intermediarios [...] Desde algún punto de vista podría parecer que había dejado de querer a Laura y que necesitaba una presencia exterior a ellos para llenar ese vacío. Pero no era así. Por el contrario, concebía el deseo de tener un hijo como una estación más dentro de su proyecto amoroso [...] Llevaban diez años juntos, los cuatro últimos casados. Lo lógico, pensaba, era que de ese trato surgiera algo tangible en lo que continuar mirándose y ese algo no podía ser otra cosa que un hijo. Así era la vida (ibíd.: 52-53).

Julio está atrapado en el orden simbólico del Gran Otro, siguiendo la terminología lacaniana (Zizek, 2008: 34). Él no trabaja por cuenta propia en la puesta en marcha de su deseo, sino que lo hace para cumplimentar una suerte de “goce institucional”. Su deseo no es autónomo, sino que está secuestrado por un sistema simbólico que le garantiza la seguridad de percibirse como sujeto. Julio sabe de sí mismo en la medida en que puede reconocerse dentro de una organización que lo homologa con respecto a un canon. En términos de Berger y Luckman (2006: 97), está representando un rol institucional. La alienación de Julio quien, según su vecino “posee el don de lo obvio, por eso lo entiende todo de forma literal” (Millás, 2007-7: 143) es, precisamente, lo que pone de manifiesto el comportamiento de Manuel. Este personaje

es poco respetuoso con las instituciones y funcionará como catalizador en la transformación que sufrirá el matrimonio, porque hará de Julio otro: lo hará más parecido a su vecino. Antes de que eso sea así, el escritor ha estado poniendo continuamente de manifiesto sus carencias; con ello dirige el deseo (de ser otro) de Julio hacia él. Estas carencias delatan su sometimiento a una convención, en mayor o menor medida. Cuando le pregunta a su vecino “de qué viven los escritores sin obra”, Manuel le llama grosero y le dice que “ganarse la vida es vulgar” (ibíd.: 17); Julio bebe ginebra con tónica, “una combinación cultural que Manuel detestaba, al parecer con conocimiento de causa” (ibíd.: 12); en otra ocasión, señala el tresillo de la casa de sus vecinos “con una mezcla de asombro y lástima” que hiere a Julio, quien había hecho su elección buscando lo más apropiado para las condiciones de su hogar: “Julio era decorador y no ignoraba que el tresillo resultaba convencional, pero se trataba de la convención necesaria para amueblar ese espacio” (ibíd.: 11). Precisamente en su trabajo, en el que destaca por su capacidad para “construir espacios físicos capaces de representar espacios mentales”, es donde se pone más claramente de manifiesto su despersonalización y su convencionalismo:

Tenía bastante prestigio como diseñador de espacios interiores, pero cuando el trabajo del cine escaseaba, aceptaba encargos de particulares que le llegaban a través del departamento de “arquitectura interior” (así lo llamaban) de unos grandes almacenes donde tenía algún contacto. Su estilo gustaba porque era capaz de adivinar en seguida el tipo de convención decorativa a la que aspiraba el cliente. Nunca había tenido un cliente no convencional, por lo que ignoraba si existían” (ibíd.: 29).

Por el contrario, Manuel quiere permanecer al margen de la convención. Considera el adulterio como una forma de subversión y de conocimiento del mundo que necesita, precisamente, la institución para que pueda existir, y niega la dicotomía moral que separa el bien del mal, por eso desaconseja a Laura que se separe de su marido en un correo que Julio descubrirá cuando se haya ido de su casa:

Por eso, Laura mía, cuando insinúas la posibilidad de abandonar a Julio para que pudiéramos gozar de una relación estable, te digo que no. Si de algo quiero librarte, es de la humillación de ser mi esposa. En cuanto a los sentimientos de culpa que en ocasiones manifiestas, los perderás si piensas que no siempre el bien produce el bien, ni el mal produce el mal. Nuestras mejores conquistas (podría demostrártelo) proceden de la gestión adecuada del mal [...] Tú y yo somos reales cuando estamos juntos, en contra de los convenios generales. Si abandonáramos la clandestinidad para convertirnos en una convención más, dejaríamos de serlo (ibíd.: 139-140).

Cuando Julio se vea obligado a abandonar el hogar que compartía con Laura y se muda al piso de Manuel, enfermo terminal, descubrirá en los correos electrónicos que se han estado enviando él y su mujer, que el escritor se mudó a la puerta de al lado a causa de la creatividad que despertaba en el ámbito laboral de Laura, masajista de profesión. Manuel fue un antiguo cliente en el que ella descubrió un inopinado material para dar salida a sus capacidades:

Laura describía con morosidad las sensaciones que le había proporcionado trabajar con sus manos aquel cuerpo. “Era”, exageraba, “como si al amasar tus músculos los creara de nuevo”. Decía también que de pequeña le había gustado hacer figuras con arcilla, habiendo olvidado aquel placer hasta tener entre sus manos la carne de Manuel. “Quizá, añadía, “tú no te diste cuenta, pero había ocasiones en las que abandonaba el masaje para moldearte” (ibíd.: 126).

El trabajo del que se ha beneficiado, anima al cliente a tomar la iniciativa para hacer lo mismo con la especialista. Eso lo recuerda Laura en otro correo en el que cuenta cómo Manuel, ya moldeado, le descubre a ella su propio cuerpo. El mensaje desvela una poética de la creación de carácter simbiótico en la que el creador se descubre en el objeto creado:

En otro correo, evocaba el día en el que Manuel, todavía el paciente, había alargado su mano hasta alcanzar la pierna de Laura, aún la masajista, y la conmoción que en ella produjo aquella iniciativa. “Era”, decía, “ como si después de que yo te hubiera creado con mis manos, tú te incorporaras y aún recién hecho, todavía caliente, como Adán después de que Dios soplara sobre él, te dispusieras a devolverme el favor creando un cuerpo verdadero para mí, porque yo carecía, amor, de un cuerpo propiamente dicho hasta que tú le diste forma [...] Mi cuerpo era una CASA VACÍA, oscura, húmeda, hasta que tú entraste en él y

empezaste a prender velas, a encender la chimenea, a habitarlo...” (ibíd.: 127).

La etimología de “moldear” relaciona este término con el verbo “fingir” y el sustantivo “ficción”; todos estos vocablos se refieren a la tendencia humana a dar forma a los productos de la imaginación (Garrido Domínguez, 1997: 11), y eso es lo que hace Laura en su poética del moldeado. En ella incluye una metáfora espacial que el narrador omnisciente reproduce con las mayúsculas empleadas para referirse a su cuerpo como una “casa vacía”. Esta figura aumenta, de manera ostentosa, el número de acercamientos semánticos que hay entre la arquitectura y el cuerpo humano en toda la novela. Es una constante relacionada más bien con la trayectoria de Julio, pero la de Laura precede a todas las elaboraciones de esa similitud por parte de su marido, porque como él es el personaje en quien el narrador focaliza el relato de los acontecimientos, solo ha podido asombrarse hasta el momento de la “extraña familiaridad” con que su vecino frecuentaba su hogar. Cuando lea este mensaje, llegará a saber que el triángulo que se ha formado apoyándose en la relación de complementariedad que él mantenía con Manuel es producto de las necesidades creativas (ficciones, moldeadoras) de su mujer. Ella va a conseguir una familia moldeada a la medida de sus anhelos, con un marido que se hace cargo del hijo de su amante muerto, depositario de su libido. Manuel solo es un cauce para que fluya el deseo de Laura.

Siguiendo el análisis que René Girard (1985) realiza sobre el deseo y sus mediaciones, tendremos que hablar de Manuel como mediador del deseo de Julio, porque la cercanía del vecino que ha adoptado el matrimonio, genera una tensión entre los dos hombres. El primero le muestra al segundo la excelencia, pero también la magnitud de la distancia que separa a su vecino de alcanzarla, por eso es el principal obstáculo para que el deseo de Julio llegue a colmarse, puesto que siempre estará ahí para señalarle su carencia con respecto (como mínimo) a él. En esta misma dirección,

conviene anotar el concepto lacaniano de Yo ideal (Nasio, 1988: 80) como imagen en la que el Yo se ve completo en otro como se vio por primera vez completo en un espejo durante la infancia; esta imagen ideal asociada a la contemplación de otro (de la misma manera que se vio entero por primera vez en aquel espejo) es persecutoria, porque el Yo no se percibe a sí mismo completo como no sea reflejado, así que saldrá fuera de sí a terminarse, mirándose en algún reflejo prestigioso que nunca dejará de señalarle sus carencias. De ello hablamos cuando hablamos de la relación de complementariedad que existe entre Julio y Manuel, hecha de miradas al sesgo para comprobar que quien desea tiene una falta que necesita ser completada, lo cual lo deja en inferioridad de condiciones: lo deja en el lugar del sujeto agente. El sujeto paciente está ahí para señalar que la falta nunca podrá ser subsanada, si de su criterio depende. Hay que recordar que el principio del deseo, tal como lo explica Girard (1985: 162), radica en una posición masoquista del miembro que se considera inferior en la relación desiderativa, porque se desprecia a sí mismo, y este es el caso de Julio. Conviene añadir que su desprecio propio también tiene mucho que ver con la falta de aprecio de su mujer, que comparte la misma posición sádica de su vecino y amante: ella contempla a su marido severa desde su atalaya moral, mientras que Manuel lo hace componiendo una pose de dandi sarcástico. Julio se enterará de qué piensa de él su mujer a través de los correos descubiertos en el piso de su amante, y esa información le servirá para saber cuáles son sus anhelos, aunque sea por antítesis, puesto que todo lo que ella quiere parece estar fuera del alcance de su marido. Ella lo define como un hombre gris y apagado, sin talento para el amor, y también envidioso de Manuel:

Es cierto que nunca ha demostrado celos o sentimientos de posesión, pero porque es muy limitado para el amor. Posee habilidades increíbles, sin embargo, para el rencor, para la envidia. No sabes cómo te detesta, curiosamente porque le gustaría ser como tú. A veces, he llegado a pensar si no viviré junto a uno de esos locos que llevan una vida más o

menos normal hasta que algún suceso exterior despierta del todo su demencia (Millás, 2007-7: 131).

En otro mensaje, posterior al ingreso de Manuel en el hospital, Laura reafirma su percepción de la relación de complementariedad que une a su marido con su amante, y también con el padre de este, puesto que de alguna forma también representa a su hijo:

Si no fuera todo tan patético, me haría gracia la relación de mi marido con tu padre: lo detesta, como a ti, porque tiene todo lo que a él le gustaría tener (y no me refiero a las cosas materiales), pero también lo admira, como a ti. Si vieras cómo a veces, sin darse cuenta, te imita... (ibíd.: 133).

Pero Julio lee esos mensajes desde un punto de vista ligeramente modificado, porque cuando Laura lo echó de casa y él se mudó a la de Manuel sin ella saberlo, vivió ese piso como “espacio mental”, y así consiguió que su vecino comenzase a habitar en su persona; dicho de otra manera: el vecino escritor iluminó una parte de él que estaba apagada. Esto está mostrado en el relato desde esa misma lógica de asimilar los espacios físicos a los mentales, propia del personaje: la nueva vivienda de Julio guarda una relación de simetría arquitectónica con la antigua y estos dos lugares son equiparables a los dos hemisferios cerebrales. Él se siente “al otro lado del espejo” cuando comprueba que “todo lo que en su casa caía a su izquierda quedaba en ésta a su derecha” (ibíd.: 40). Si esto es así, estaría operando ahora con el hemisferio izquierdo de su cerebro, que rige la parte derecha del cuerpo; en cualquier caso, está desarrollando competencias lingüísticas, propias de su nueva realidad (Kagan, 2010: 113).

Tal y como lo expone Watzlawick (1994: 27), en Julio había estado dominando el hemisferio derecho de su cerebro, “arcaico y poco desarrollado”, proclive a las formaciones lingüísticas ambivalentes y a la composición de imágenes del mundo cerradas. Ahora habría comenzado a relacionarse con todo lo que atañe a la elaboración lingüística, puesto que en las funciones del hemisferio izquierdo y de su correspondiente lado derecho del cuerpo entra “todo cuanto se relaciona con el lenguaje (la gramática, la

sintaxis, la semántica) y con el pensamiento estructurado sobre esa base, entre otras cosas también la lectura, la escritura, el cálculo y, en general, todo lo relativo a la comunicación digital” (ibíd.: 24). Por decirlo con otras palabras, desde que se ha ido de su casa, Julio está morando en la mitad más pobre de sí mismo y lo hace en el lugar donde vivía la encarnación de su Yo ideal, que se dedicaba, precisamente, a trabajar con el lenguaje.

Esta relación de complementariedad existente entre Julio y Manuel es producto de la deficiencia de lo masculino ante las necesidades de lo femenino. El cambio en Julio consiste en elaborar un discurso propio, paralelo al de la convención que lo tenía antes secuestrado. Lo deconstruye, pero no renuncia a él. Se sirve de lo institucional, porque con ello mantiene el deseo de su mujer, que necesita el fantasma de su amante muerto para poder estar con su marido. Como se verá posteriormente, la mentira que convierte a Julio en padre del hijo de Manuel, elaborada a la medida de las necesidades del trastorno del deseo de su mujer, que “creía en las historias de ultratumba, de ultraútero” (Millás, 2007-7: 124), salvará su matrimonio. Laura hará lo que Julio quiere, creyendo que cumple el deseo del fantasma de su amante. La deficiencia masculina se transforma en excelencia, porque Julio ha sido capaz de leer el verdadero deseo de su mujer, sin descubrirle que así lo ha hecho.

A continuación se examinarán más detenidamente las características de lo masculino dentro del sistema familiar en la narrativa de Juan José Millás, puesto que la masculinidad débil es una de las consecuencias del sometimiento a la figura materna. La madre narcisista y/o castradora dificulta la autonomía de lo masculino mediante una relación de doble vínculo precursora de la esquizofrenia, y debilita o desautoriza todas aquellas instancias que pudieran hacerle frente.

El mundo (Millás, 2008-2) es una clara muestra de autoficción posmoderna en la cual el narrador es un escritor con problemas de identidad originados en un conflicto edípico que ha quedado sin resolver. Esta relación está basada en una contemplación asimétrica entre la madre y el hijo; asimétrica, porque el niño no se conoce a sí mismo cuando la mira a ella (Davis y Wallbridge, 1981: 140). La mirada materna no le da identidad de ser diferente, distinto a ella misma:

Cuando digo que mi madre me prefería, quiero decir que estaba enamorada de mí. Por lo visto, me parecía mucho a ella; era, en palabras de la gente, su “vivo retrato” [...] Tenía su nariz, su boca, sus dientes, su pelo. Cuando me veía a mí, se veía a sí misma, como Narciso en el reflejo del agua. Yo, en cambio, no me veía en ella. Yo no me veía a mí ni en el espejo. Pero me parece que la deseaba, y mucho. A esa conclusión llegué en el diván. Mi vida ha estado determinada por aquel deseo que en el momento de manifestarse provocaba un gran rechazo [...] No me veía en el espejo porque cuando me asomaba a él descubría, en efecto, el rostro de mi madre sobre un cuerpo infantil. Era un espanto. Entonces tomé la decisión de no parecerme a ella y ése fue el proyecto más importante de mi vida (Millás, 2008-2: 30).

La madre solo es capaz de verse a sí misma cuando mira a su niño, a quien elige, entre todos sus hermanos, porque es “su viva imagen”. Esta relación de causalidad, corroborada por “la gente”, puede leerse en sentido contrario: el niño es la viva imagen de la madre porque ella lo ha elegido para reflejarla, hasta el punto de imposibilitar la percepción de la propia imagen infantil: “Cuando caía enfermo, me llevaba a su cama, a cuyos pies había un armario de tres cuerpos con un espejo en el del centro. En aquel espejo fue donde al mirarme la vi a ella” (ibíd.: 33). Se trata de una posesión del niño en toda regla; él no se ve completo en la figura del otro materno (Nasio, 1988: 213) cuando se mira, no tiene registro de la propia imagen.

La mirada del narrador considera la preferencia de que ha sido objeto por parte de la madre como su salvación, porque eso le evitó convertirse en “un individuo opaco, intransitivo, sin intereses culturales, sin inquietudes filosóficas sin ambiciones literarias” (Millás, 2008-2: 29). Esa elección lo transforma en un ser especial ante sus

propios ojos y, paradójicamente, lo condena a ser una copia de aquello que intentará evitar a toda costa con métodos peregrinos: “¿Mi madre me salvó? Quizá sí, pero en el instante mismo de perderme” (ibíd.: 29). Esta afirmación puede interpretarse como la prueba de la omnipotencia materna, que anula todo lo que ha elegido, porque ser elegido supone estar poseído por ella. La solución es huir de esa imagen, perder el objeto de deseo transformándose físicamente en un rostro en el que la madre no se reconozca. El niño quiere verse a sí mismo de alguna manera, y para conseguirlo toma la decisión de hacer lo necesario para diferenciarse de la imagen materna. Esto lo considera el narrador como el proyecto más importante de su vida. Para llegar a tener una imagen propia, elabora una complicada tabla de gimnasia gestual ante el espejo que le permite deformar su rostro y no ser reconocido. Borrar el parecido con su madre es una forma de conseguir una identidad que ella le ha negado:

No parecerme a mi madre. Comencé a comparar sus gestos y los míos, su entonación de voz y la mía, sus giros verbales y los míos... Me quedé espantado al comprobar que era, en efecto, una réplica suya. Hablaba como ella, movía los brazos como ella, intentaba imponer mis opiniones como ella. Durante años (durante toda la vida en realidad), estuve desmontándome y volviéndome a montar de otro modo. Hacía esto mientras crecía, mientras mis piernas y mis brazos se alargaban y me convertía en un adolescente. No desmontaba, pues, una materia inerte, una naturaleza muerta, sino un proceso (ibíd.: 32).

El resultado de todos estos cambios (físicos) es que el adolescente termina pareciéndose a su padre. El narrador considera que por eso su madre perdió esa batalla, aunque a continuación se desdice y declara todo lo contrario: “Pero no la había perdido. Mamá ganó todas las batallas, aunque perdió la guerra. Pobre” (ibíd.: 33). La ambigüedad de este enunciado permite varias interpretaciones; por una parte, se puede afirmar que la que perdió la madre fue la batalla del parecido físico, y eso acercó al protagonista más al padre: “al entrar en un hotel de una ciudad extranjera, me miré en el espejo de la recepción y vi a mi padre en el tránsito de la madurez a la vejez” (ibíd.: 32).

Desde otro punto de vista, este enunciado podría considerarse como un acto fallido (Paraíso, 1995: 82; Laplanche y Pontalis, 2004: 9), a la luz de la conclusión a la que llega el narrador después de iniciar una terapia de psicoanálisis: es su madre la que ha ganado la guerra, porque ha conseguido que su hijo se convierta en un enfermo permanente como su madre lo fue en vida. En cualquier caso, el vínculo materno-filial se describe en términos bélicos, lo cual tiene mucho que ver con el carácter desabrido y beligerante que le atribuye el narrador a su madre; la muestra como un ser omnipresente y omnipotente, contradictorio, violento y feliz al ser desgraciado:

Mi madre tenía trastornos de carácter. Pasaba de la calma a la agitación en cuestión de segundos. Había dentro de ella algo que la impulsaba a estar mal. Cuando estaba mal daba gritos y atravesaba como una furia las habitaciones de la casa quejándose de esto o de lo otro. Podría quejarse de una cosa y de la contraria al mismo tiempo [...]. Era muy aficionada también a dar órdenes contradictorias, de las que conducen a la parálisis al que las recibe. Yo no me quedaba paralizado, sino que deseaba ser una piedra, una mesa, un pedazo de cristal, un objeto inerte. Expresiones hechas como “estar fuera de sí” o “estar fuera de quicio” describían bastante bien su manera de ser [...] Fue una mujer sumamente desdichada, pero también, de alguna forma incomprensible, sumamente feliz. Quizá en los momentos de mayor infelicidad alcanzaba un raro éxtasis de dicha. Padecía, en fin, de una infelicidad que la hacía feliz (Millás, 2008-2: 34).

Que el infortunio es motivo de gozo para la madre (Pundik, 2005:48), lo confirma el hecho de que estuviese siempre enferma o embarazada, con la particularidad de que el producto de su embarazo también es indicio de enfermedad, desde la mirada del narrador: “A mamá siempre le dolía algo y siempre estaba embarazada. Sus hijos fuimos parte de sus enfermedades. No tuvo hijos, tuvo síntomas. Yo fui el síntoma preferido de mi madre (Millás, 2008-2: 33). En el último de sus embarazos, su vida corre serio peligro, aunque consigue sobrevivir. Su hijo preferido se echa a llorar cuando comprueba que así ha sido, y ella le hace una promesa de inmortalidad que, como siempre, si de su madre se trata, lo atrapa por completo:

Yo me eché a llorar. Entonces me acarició la cara, prometiéndome que nunca se moriría, cosa que creí. La promesa funcionó al principio como un bálsamo [...]. Ya de mayor, comprendí que la promesa era una amenaza. Comprendí que, en efecto, mi madre no moriría ni después de muerta. Las fuerzas de la naturaleza no mueren, se dispersan, y mi madre era una fuerza de la naturaleza. Muchas veces me he preguntado si en el momento de ofrecermela su inmortalidad estaba eufórica o deprimida. Lo lógico, dada la situación, es que estuviese deprimida, de modo que cabe imaginar cómo serían sus euforias (ibíd.: 37).

Este lazo morbosos que une al protagonista a la madre justifica su posterior neurosis e hipocondría, que lo lleva a sentirse satisfecho, por ejemplo, cuando está enfermo, porque eso lo une con su representación materna. Comprenderá que su personalidad es un eco de la de aquella mujer omnipotente, aunque haya vuelto hacia dentro lo que en ella era pura exteriorización. Se ha hecho introvertido (Jung, 2008: 400 y ss.), en formación reactiva con respecto a su madre. Su vida ocurre en su interior, de una forma tan intensa que a veces se vuelve inefable:

Yo soy, creo, un poco maniaco-depresivo, aunque procuro no exteriorizar las alegrías excesivas ni las aflicciones exageradas. Tanto unas como otras se dan en un registro más mental que físico. Atravieso épocas de grandes ensoñaciones, donde me imagino llevando a cabo extrañas conquistas [...] Tales ensoñaciones guardan relación frecuentemente con proyectos narrativos. El placer, al imaginarlos, es tan intenso que elimina cualquier posibilidad de llevarlos a cabo (Millás, 2008-2: 35).

En relación con el conflicto maternofilial que se muestra en *El mundo*, el análisis clínico al que se somete el protagonista supone la constatación del lazo *edípico* que sigue ahogándolo a pesar de que se había empeñado en desatarlo: “Empleé gran parte de mi análisis en intentar verla como una mujer frágil, pues detrás de caracteres tan poderosos se oculta con frecuencia una debilidad insoportable. Creo que no lo conseguí. Mi madre murió, si es que murió como una fuerza de la naturaleza” (ibíd.: 37). El vínculo enfermizo se mantiene y se manifiesta en una diversidad de síntomas que los médicos no han podido interpretar con sus conocimientos, y así la enfermedad se convierte en un modo de vida, como lo fue para su madre:

Después de la muerte de mi madre, todo volvió aparentemente a la normalidad, pero pasados unos meses, quizá un año, empecé a enfermar [...] La enfermedad se movía por el interior de mi cuerpo como un fantasma por el interior de una mansión abandonada [...] Cuando la situación se agravó, fui a un médico que me recomendó un amigo (ibíd.: 38).

Precisamente, es una mujer quien le proporciona un medio al narrador para que sus síntomas puedan ser interpretados con arreglo a un sistema diferente al de la medicina tradicional. Una tal Isabel, de quien nunca más se vuelve a saber en la novela, es un eslabón en la cadena de significantes maternos (Pundik, 2005: 62) que pone al protagonista en contacto con otra mujer, terapeuta de profesión. Su labor consigue que los síntomas de su paciente se debiliten, al ser entendidos desde la hermenéutica del psicoanálisis. Con esa ayuda, el hijo asumirá que él mismo ha convocado la presencia de su madre desaparecida, a pesar de haberla estado negando de todas las maneras posibles: “Creía que para mí había fallecido hacía años y que su muerte real, física, no sería sino un trámite burocrático” (Millás, 2008-2: 38). La madre es la figura de poder que acerca al personaje de Juan José Millás a la terapia psicológica, y con ello le muestra una vía de conocimiento del mundo aunque sea por persona (femenina) interpuesta:

Era muy silenciosa, hablaba muy poco, pero me hizo saber de alguna manera que una de las formas más comunes de negar la muerte de una persona consistía en convertirse en ella. En otras palabras, yo, con aquel escandaloso cuadro sintomático, me había convertido en mi madre, la reina de los síntomas. (ibíd.: 40).

Esta realidad cierra la primera parte del libro y pone los cimientos para que la presencia de la terapia en el relato sirva como contraseña mediante la cual autor y lector implícito se reconocen y establecen un contrato de verosimilitud (Garrido Domínguez, 1996: 118), porque *El mundo* necesita de un receptor que tenga alguna referencia de la terapia psicoanalítica y porque, además, en el relato se advierte un procedimiento narrativo no tan diferente al que requiere el análisis terapéutico, donde el

paciente, sin respetar necesariamente un orden cronológico, examina sus conflictos personales asociados a vínculos afectivos. Estos vínculos son interpretados con arreglo a un determinado código que da sentido a la angustia del sujeto analizado; dicho de otra manera: la terapia somete lo real (el dolor que no tiene nombre) a un marco simbólico que actúa como lenitivo al encontrar la razón de ser de la alteración (Paraíso, 1995: 45; Pundik, 2005: 50). Además, objetiva lo que sólo podía ser subjetivo, por inefable; de esta manera se expone en público (por restringido que sea) lo que antes era privado. En esta novela de Millás ocurre algo parecido, porque desde el tiempo del narrador ya se ha analizado el síntoma (que solo es un indicio, una señal, reveladora de una enfermedad sin nombre) dentro de una hermenéutica que otorga un significado y un destino a la aflicción. De esta forma la analepsis en el relato siempre tiene un sentido, que frecuentemente ha sido desvelado mediante el análisis clínico posterior. Esta es la forma en que la narrativa terapéutica (Illouz, 2008: 221) selecciona y relaciona los acontecimientos que se perciben como significativos y otorga sentido a una determinada vida. La existencia humana, de esta forma, se convierte en biografía donde se reinterpreta el pasado con arreglo a presupuestos a los que entonces no se podía acceder. La terapia tiene un efecto de “re-socialización” (Berger y Luckmann, 2006: 195) que desmantela la anterior realidad producto de una socialización primaria deficiente y la reordena con arreglo a nuevas estructuras de plausibilidad no tan diferentes a las de la conversión religiosa.

Solo desde el análisis terapéutico, Millás comprende la finalidad de su sintomatología; entiende que se ha convertido en su madre, reproduciendo su característica principal: su necesidad de enfermar para mantener el goce (Pundik, 2005: 48). Aparece así un sujeto doblemente debilitado, y doblemente enajenado, tanto por la posesión materna que ahora reconoce, como por la enfermedad que necesita contraer

para mantener esa posesión. El personaje principal vuelve a aparecer desposeído (desheredado, en este caso) de subjetividad: es un escenario en el que se representan pasiones ajenas mediante la escritura. A continuación se analizará cómo la figura del padre le facilita el acceso a esa labor creativa.

La creación literaria está relacionada con elementos de carácter fálico en el imaginario de régimen diurno de *El mundo* (Durand, 2005: 166). El bisturí eléctrico, artilugio de improbable invención paterna, es un instrumento que el narrador compara con la escritura manual: “Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas” (Millás, 2008-2: 8). De manera general, la relación del padre con sus herramientas aparece asociada a la del escritor con la suya:

La presión del tópico me empuja a decir que mi padre se relacionaba con sus herramientas como si fueran prolongaciones de su cuerpo, un conjunto de prótesis. Del mismo modo que el lenguaje nos utiliza y nos moldea hasta el punto de que, más que hablar con él, somos hablados por él, mi padre parecía hablado por las herramientas que tenía siempre al alcance de sus manos (ibíd.: 25).

Por esta razón, ese instrumento de doble función (abre y cauteriza la herida) tan significativo en el relato de la vida del protagonista, se puede relacionar claramente con la función del nombre-del-padre, término lacaniano que alude a la castración simbólica, que separa al hijo de la madre (Lacan, 2006 III: 444; Nasio, 1988: 19) y haciéndolo, le instala un principio de realidad (Paraíso, 1995: 35; Laplanche y Pontalis, 2004: 299). El narrador hace referencia a esta amenaza de castración, durante la etapa levantina de la familia Millás. Entonces el niño consideró al padre como un ser amenazador capaz de frenar con su fortaleza las debilidades infantiles, contra el que ha de luchar en contienda edípica: “Es mi padre, pero sobre todo es un hombre. Salgo corriendo, espantado, hacia donde se encuentra mi madre, pero no le digo que papá está allí a unos metros de

nosotros, como si no nos perteneciera o no le perteneciéramos” (Millás, 2008-2: 18). En cualquier caso, el niño percibe con nitidez al hombre que subyace a la función de padre, y le impresiona su virtualidad castradora (Nasio, 1988: 20-21):

Estamos sobre él, en equilibrio inestable, mis hermanos y yo, además de papá. De repente, al imaginar el abismo que se abre debajo de nosotros, tengo un ataque de pánico. Quiero volver a la orilla. Mi padre me coge del brazo, me aprieta muy fuerte y me mira como si me quisiera matar, como si me fuera a matar. Se ha convertido en un hombre. Esa noche, en la cama, tengo la fantasía de que me peleo con él y lo venzo (Millás, 2008-2: 19).

Después, en otra muestra de autoficción, el narrador declara que la figura a la que ha consagrado su afecto es la del padre. De nuevo aparece relacionada con la escritura:

Mi primera novela, *Cerberos son las sombras*, fue calificada por un crítico solvente como un extraño experimento “antiedípico”. Creo, en efecto, que me convertí en una especie de antiedipo. Habría matado con gusto a mi madre para quedarme a vivir con mi padre... (ibíd.: 32).

La presencia de la figura paterna es sosegada, al contrario que la de su esposa, y eso se nota incluso en su ausencia: “Cuando murió y lo incineramos y guardamos sus cenizas en el columbario en el que reposaban ya las de mi madre, nadie se ocupó de incluir también su nombre en la lápida. Parecía que sólo estaban allí las cenizas de mamá, cuya urna, por cierto, era también más grande y retórica que la de mi padre” (ibíd.: 25). Sin embargo, como ya se ha comprobado, la paterna no es la figura determinante en la vida del protagonista. Es la de la madre, porque lo atrapa. Ella le prometió que nunca se moriría, y eso ha ocurrido finalmente, puesto que su elección como hijo favorito lo somete a sus designios y lo obliga a iniciar un proceso de análisis vehiculado por dos mujeres, que se centra claramente en la todopoderosa figura materna.

Hay que recordar que este ámbito de la terapia psicoanalítica está considerado por el narrador como uno de esos lugares “sustitutos del sótano del Vitaminas, lugares

desde los que de un modo u otro también se veía el mundo” (ibíd.: 105). Como se ha comprobado, se trata de un espacio de confusión y pérdida de la identidad en donde lo externo y lo interno se entremezclan en ciclos de repetición, ajenos al tiempo cronológico, que son propios del régimen nocturno (femenino) en el imaginario de la novela (Durand, 2005: 291). Ese ámbito desde el cual percibe el mundo ha ido cobrando autonomía y anulando al sujeto que lo contenía, para convertirlo en contenedor, en escenario donde el yo “es escrito” con esa involuntariedad propia del sujeto débil posmoderno (Lozano Mijares, 2007: 164): “Mira, papá, le digo, el bolígrafo me utiliza a mí como las herramientas te utilizaban a ti” (ibíd.: 25-26). El narrador considera que no es actor, sino “escenario en el que se ha dado el apellido Millás” y “escenario en el que había ocurrido cuanto se relataba en *El mundo*” (Millás, 2008-2: 232).

La escritura es un trabajo manual para el protagonista, y eso lo une a la figura paterna; lo que aprecia de esa labor creativa no es su belleza, sino su eficacia, como su padre con las herramientas. El hijo lo imita porque, al contrario que su madre, no lo ha elegido para que sea “su vivo retrato”, y le consiente la libertad que le negó su mujer, adicta a las medicinas como su marido a las herramientas. Aquí están los símbolos que fundamentan de la labor creativa del narrador: las herramientas y la escritura, de signo masculino y las medicinas y la enfermedad, de signo femenino:

Si la pasión de mi padre eran las herramientas, la de mi madre eran las medicinas. Las ferreterías y las farmacias han quedado asociadas en mi imaginación como instituciones complementarias. No hay nada comparable al manejo de unos alicates, sobre todo bajo la influencia de algún fármaco. Algunos prospectos advierten de que no se debe utilizar maquinaria bajo el efecto de determinadas medicinas. Para mí es al revés. Durante años fui incapaz de utilizar el bolígrafo, que es mi alicate, sino después de haber ingerido algún medicamento [...] He ahí la alianza entre la ferretería y la farmacia, dos universos morales condenados a entenderse (ibíd.: 27).

Todas estas premisas conducen a la conclusión de que la debilidad del sujeto representado en esta muestra de autoficción es el resultado de una relación morbosa con

lo femenino. El narrador contempla la realidad con los ojos de la enfermedad, y ya se ha visto que la enfermedad (la confusión espacial, la pérdida de identidad) y las medicinas (el psicoanálisis también lo es de algún modo) son líneas básicas en la configuración del imaginario femenino que invade al protagonista de la novela.

La función del padre consiste en facilitar instrumentos al hijo con los que acotar el significado de ese universo feminoide. El padre le permite “hacerse” desde la escritura, actualizar el relato del desorden psíquico que le ha causado la figura materna y limitar el alcance de su efecto, puesto que con esa *tecné* a la que le ha dado acceso el padre abre sus heridas, pero también las cauteriza.

La figura de la madre omnipotente también es una constante en los cuentos que componen el grupo titulado “Los orígenes” de *Los objetos nos llaman* (Millás, 2008-3). Se trata de una mujer que, como el personaje de la madre de *El mundo*, goza con la enfermedad: “A mi madre le gustaban mucho los tebeos y las enfermedades. Cuando estaba en cama, lo que era muy común, se pasaba el día leyendo tebeos. Pero cuando sentía llegar a mi padre los escondía bajo las sábanas y se ponía el termómetro en la boca” (ibíd.: 18). Es una esposa vigilante, ambivalente, histriónica y belicosa: “mi madre no era capaz de resolver un problema si no lo convertía en un drama” (ibíd.: 26), lo cual es motivo de frecuentes disputas conyugales, sin necesidad de la incorporación activa de su pareja:

En cambio la volvían loca los boleros, a cuyos protagonistas zahería sin piedad por enamorarse de quienes no les convenían. Eso era lo que le pasaba a ella, que se había enamorado de mi padre, a quien unos días adoraba y otros detestaba. Mi padre nunca supo por qué le quería o le odiaba, indistintamente, pero como la experiencia le fue enseñando que todo cuanto decía podía ser empleado en su contra, fue hablando cada día menos. Pasó sus últimos años sin decir nada, pero hasta el silencio le servía a mi madre para pelearse con él (ibíd.: 42).

La relación del narrador con la figura del padre alterna la dificultad de contacto físico, reveladora de un afecto desbordado (*El brazo derecho de mi padre*, *Mi pierna*

derecha), con la constatación de hay un hombre detrás de la función paterna (*El hombre que escupe*), al que se puede herir profundamente (*Tengo poderes*). En cualquier caso, la ligazón con el padre libera al hijo; no lo atrapa en un vínculo esquizofrénico, como ocurre siempre en el caso de la madre.

Los motivos de la enfermedad y de las herramientas como enseñanzas de lo femenino y de lo masculino que aparecen en *El mundo*, se repiten también en *No mires debajo de la cama* (Millás, 2006-2) con una intensidad diferente. Aquí están unidas, sin trauma aparente, en la figura de Vicente Holgado, un callista a quien interesan “los síntomas y las herramientas, porque tenía la impresión de que ambas se complementaban en la búsqueda de alguna forma de trascendencia” (ibíd.: 92). En cualquier caso, el personaje intuye en la unión de las dos realidades la posibilidad de la trascendencia a través de la escritura, lo mismo que consigue (en un tono diferente) el protagonista de *El mundo*. De lo que no cabe duda es de la importancia que tiene la figura paterna a la hora de facilitar el acceso a este proceso de sublimación (Freud, 1981: 1343 y ss.); en este caso se trata del padre de una chica con la que Holgado mantiene una tenue relación sentimental y que, enfrascado con sus herramientas, “parecía vivir dentro de un mundo propio que compatibilizaba sin problemas con el universo exterior” (Millás, 2006-2: 105). En este personaje, y en su ferretería, que funciona como una extensión de su persona, Vicente ve un modelo acabado de masculinidad, que él y su negocio de pedicura, están muy lejos de llegar a ser. Él se define a sí mismo como “uno de esos monstruos que viven debajo de las camas de las personas imaginativas” (ibíd.: 136); Holgado es solo virtualidad porque, según él, habita en un mundo posible, por eso es tan asertivo ante la imagen que le ofrece el ferretero: “Si en ese instante le hubieran preguntado cuál era su modelo de tienda, incluso su modelo de vida, habría respondido sin titubear que aquél” (ibíd.: 116). Así,

en la ferretería, los dos personajes, maravillado uno y halagado el otro, “se quedaron contemplando la estancia vacía como quien observa las particularidades arquitectónicas de una catedral” (ibíd.: 117). Finalmente, el ferretero le regalará una caja de herramientas que rellenará con las imprescindibles, pero antes de eso, declara a Vicente el motivo de su pasión por su oficio y por el esperanto, con una audacia en la búsqueda de la analogía que lo cautivará:

-Si las herramientas hablaran –dijo el padre de Teresa-, hablarían en esperanto.

-¿Por qué? –preguntó Vicente.

-Porque esta lengua representa la nostalgia del idioma único. El que poseíamos antes de intentar construir la Torre de Babel y Dios confundiera nuestras lenguas. Con el esperanto y la precisión de las herramientas actuales, ahora sería posible construir esa torre sin ningún problema. Quizá lo hagamos (ibíd.: 119).

Esta vocación de construir un sistema completo y cerrado que explique el mundo, junto con esa actitud paterna de facilitar y estimular el acceso a las herramientas necesarias para organizar tal sistema, son atributos propios de la máscara de patriarca, según la apreciación de Gil Calvo (2006: 223). La máscara del monstruo, entendida la monstruosidad como “excepcional singularidad, que le hace ser un ejemplar único que no tiene par” (Gil Calvo 2006: 305), le corresponde al personaje de Vicente, quien se tiene por una encarnación de los temores ocultos de las personas, concepto similar al de la sombra en Jung (Zweig y Abrams, 2002: 35).

La “percepción obsesiva” de la escritura de Millás, que le permite bucear en “capas más profundas de la realidad”, tal como lo entiende Masoliver Ródenas (2000), ha traspasado en *No mires debajo de la cama* los límites del realismo alucinado de *El mundo*. Llama la atención que una figura de patriarca de contornos tan nítidos como la del ferretero que aquí se muestra, solo pueda ser posible en una novela en la que el extrañamiento de lo real, recurso compositivo habitual en la escritura de Millás, ha dado un paso adelante, hacia la ciencia-ficción.

La deficiencia de lo masculino en la narrativa de Millás se muestra también con el recurso al motivo del doble, instancia que debería completar desde fuera lo que se percibe como carencia interna. Mientras que en otros de sus proyectos narrativos, este rasgo está larvado o es una forma de mostrar una relación especular entre personajes complementarios, en *Volver a casa* (1996-3) cohesiona una complicada trama que lleva al protagonista, Juan, a recuperar su verdadera identidad, cedida a su hermano gemelo, José, en un juego de azar. La trama está repleta de motivos que aluden a la duplicidad y a la huella que deja en la propia personalidad el ejercicio de otra impostada; eso denota, como es habitual en la narrativa de Millás, que la identidad es una construcción frágil, sobre todo si se trata de la identidad masculina.

El escritor Juan Estrade, el hijo preferido de la madre, propone a su rencoroso hermano gemelo jugarse la identidad a las cartas. Después de eso, José se convierte en Juan, y Juan pasa a vivir la vida de José, lo cual incluye la convivencia con su mujer, Laura. José Estrade, el escritor, va a ser quien cuente el procedimiento de conversión de su hermano, industrial barcelonés, en el novelista que siempre ha querido ser. En Madrid, la duplicidad de los hermanos pivotará en torno a Laura, pretendida por el novelista cuando era novia de su gemelo. José, harto del éxito que ha tenido en la literatura, se dedicará a escribir el relato de la vida de su doble, y haciéndolo convertirá en escritor a ese ser gris y atormentado, que solo tiene sensación de poseer una identidad al constatar en sí mismo un rosario de imperfecciones que no puede atribuir a nadie más:

[...] no era feliz, mantenía un desacuerdo radical consigo mismo, carecía de un espacio propio, de un molde capaz de otorgar alguna forma a sus deseos, y, sin embargo, ese individuo escaso que era él parecía resultar un magnífico recipiente para almacenar la culpa, la desdicha, la mezquindad, en fin, todo aquello que habitualmente atribuimos a los otros, pero que él solamente podía atribuir a sí mismo, asunto inexplicable a menos que él fuera otro distinto al que pretendía ser (ibíd.: 309).

La bañera del suicida del Museo de la desesperación, uno de los lugares favoritos en la juventud del hermano recién llegado a Madrid, será el escenario en el que terminará de escribirse la novela *Volver a casa*, en una *mise en abyme* frecuente en los relatos de Millás. Hasta ese momento, el “nuevo José” es el resultado de un proceso de confusión de las personas de los gemelos; se convierte en una especie de máquina, en un producto hecho con los peores sueños de los hermanos: “soy un robot, un artefacto hecho para el deseo, para el llanto, pero también para el placer ¿Qué importa mi identidad? ¿Qué identidad se puede atribuir a un robot?” (ibíd.: 377). Su pertenencia a ese sistema simbiótico de gemelos garantiza su percepción singular, pero también su aislamiento, favorecido por una convivencia enrarecida con todas las mujeres que está encontrando desde su llegada a Madrid.

La realidad madrileña del futuro escritor tiene todas las trazas de un mal sueño. La pesadilla, que, según Gonzalo Sobejano (1992: 315) es la “experiencia modelo” de las fábulas de Millás, tiene aquí un indudable protagonismo, sustentado en la soledad, la convivencia y la pertenencia, los tres motivos que causan la angustia de los personajes, según la visión del crítico:

Pero toda su vida tenía la calidad de un sueño, de una pesadilla más bien. Pensó en el resto de la gente [...], y llegó a la conclusión de que todo el mundo, excepto él, habitaba la zona más epidérmica de la realidad. Él, sin embargo, y a causa de haber estado marcado desde el principio por el suceso de tener un gemelo, había pasado toda su vida en la trastienda de la realidad, en ese lugar en el que la conciencia, que es intangible, prevalecía sobre todo lo que se podía tocar o ver ¿Había entre los gemelos alguna jerarquía? ¿Podría considerarse que uno de ellos fuera el producto original y el otro una simple copia, una reproducción mecánica del prototipo? [...] Él había nacido después, tan sólo unos minutos después, pero eso le había reducido a la condición de un calco (Millás, 1996-3: 386-387).

Lo que al resto de los hombres les sucede en el sueño, a él le sucede en la vigilia; lleva toda su vida enfrentándose al horror de ver su territorio corporal duplicado, y ahora, en otro recodo de una nueva pesadilla, el nuevo José descubre a su hermano

dentro de sí cuando le hace el amor a una mujer dormida: “Eres un perverso, como todos los escritores [...] Seguro que tuviste la fantasía de que estaba muerta y eso te produjo una excitación irresistible” (ibíd.: 391). Con este acto, que no duda en calificar como “necrofilico”, también recibe una identidad desde fuera: es un escritor, porque es un perverso. En cualquier caso, su personalidad está dividida, y se da cuenta de que en su escisión él es el depositario de la culpa, mientras que el ausente, el hermano perverso, es el que realmente goza.

La pesadilla afecta también a algunas prácticas onanistas del futuro escritor, en las que se aglutinan soledad, convivencia y pertenencia en un paroxismo de delirio esquizoide. El nuevo José, que se ha desnudado “como si desnudara a otro”, se masturba recordando a una mujer con la que se ha estado viendo desde que ha llegado a Madrid, pero la imagen de Laura se le superpone. El desajuste mental llega hasta el extremo de que el resultado final no es muy satisfactorio, debido a la falta de sincronía entre las imágenes de su mente y “el ritmo de la sangre que circulaba por su cuerpo” (ibíd.: 406). Las posteriores fantasías de masturbación aproximarán a José a la muerte, hasta el punto de que la novela finaliza con una última práctica en la bañera del suicida del Museo de la Desesperación, pero antes de eso llegará al extremo de percibirse como mujer durante el goce solitario. La pesadilla onanista contribuye a acercar a José Estrade todavía más a la locura, cambiando incluso la percepción de su identidad de género, una prueba más de su insuficiencia como hombre, señalada ya por su propia madre, quien favoreció siempre a su hermano gemelo en su contra:

Y así, chupándose el dedo y con los ojos cegados por el antifaz, tuvo deseos de masturbarse y empezó a hacerlo con la mano derecha. Lo curioso es que en lugar de acariciar un pene, sintió que acariciaba un enorme clitoris que salía entre los pliegues de sus ingles. La excitación aplacó el miedo y en seguida sintió que poseía también dos pechos grandes y firmes que requerían la atención de una caricia (ibíd.: 446).

Aunque también recurre a la duplicidad como motivo organizador, el aire de pesadilla está ausente en *El pequeño cadáver de R. J.* El cuento está incluido en el volumen *Primavera de luto* (Millás, 2007-3), e insiste en la idea de que la ostentación de la identidad es la prueba definitiva de su carencia, una constante temática en la narrativa del autor: “si fuéramos efectivamente quienes decidimos ser, o si cada uno de nosotros constituyéramos realmente un ser completo, un individuo, no sería preciso revestirse de atributos externos, ni de medallas o certificados que lo proclamaran de forma tan ruidosa” (ibíd.: 11).

R. J. es un individuo que consigue atención de los medios literarios tras apropiarse del original de un cuento que no ha escrito él. Con ello logra, precisamente, lo que al narrador (el autor del relato usurpado por R. J.) se le resiste. Él es “uno de esos sujetos que viven en los aledaños de la literatura y que, por una rara habilidad acaban por ser aceptados como novelistas, aun sin haber publicado ningún libro” (ibíd.:18), un individuo con muchos aspectos detestables entre los que sobresale una indudable capacidad de fascinar, con la que consigue una popularidad a la que su doble jamás podría haber aspirado, puesto que se considera a sí mismo como un ser carente de esa capacidad de proyección que encumbra a R. J. Su carrera ascendente comienza con un trueque, a la manera de *Volver a casa*, en el que se intercambian las conferencias que se disponen a leer en un simposio. Tras haber triunfado estrepitosamente con el texto mediocre que había recibido en el intercambio, R. J. se convierte en un autor de éxito publicando con su firma los libros que le va entregando aquel a quien ha suplantado. De esta manera se certifica la calidad de impostación que tiene la identidad: “Él parecía el autor de sus novelas; ese autor era yo. Pero si diéramos aún un paso más, veríamos que tampoco eran más, sino de algo o alguien que las escribió a través de mí” (ibíd.: 23).

En *Lo que sé de los hombrecillos* (Millás, 2010), el doble no es simétrico, como en *Volver a casa*, sino una versión disminuida del original, que pone de manifiesto la deficiencia de éste: un hastiado profesor universitario de vida marital rutinaria. Esta versión no es exactamente un hijo, aunque haya sido concebido a imagen y semejanza del ser al que duplica:

Por unas u otras razones no he sido padre, de modo que la idea de alumbrar una réplica de mi no me resultaba del todo declinable. Pero me dijo [el hombrecillo] que no, que no se parecería en nada a un hijo, pese a estar hecho de mi carne y de mi sangre.

-Tampoco –añadió- será exactamente un doble, aunque antes lo he llamado así; será idéntico a ti porque será una extensión de ti; aunque separados, formaréis parte de la misma entidad. Los dos seréis uno, aunque resulte difícil de entender (ibíd.: 27-28).

Los hombrecillos con los que comienza a relacionarse el protagonista le fabricarán un doble con pequeñas porciones de cada uno de los órganos de su cuerpo. Este hombre pequeño será una extensión panóptica que le permitirá ver lo que solo podría intuir desde el tamaño común, y también contemplarse a sí mismo. Esta nueva realidad es interpretada como quiasmo por el profesor sin nombre, puesto que su desdoblamiento es opuesto al de la mayoría de la gente, que “se comporta como dos siendo una”, mientras que él se había acostumbrado a comportarse “como uno siendo dos” (ibíd.: 37). Sin embargo, hay algo que no cambia a pesar de que se hayan sucedido cambios tan drásticos: la distancia que mantiene con su mujer, similar a la que había mantenido en sus dos anteriores matrimonios fracasados.

La pequeñez de su versión de hombrecillo le permite asistir a las cópulas salvajes de sus vecinos de enfrente, y a partir de entonces accede, mediante el sueño, a otras realidades venéreas que no puede permitirse actualizar en su vida cotidiana, puesto que el sexo no forma parte de su proyecto conyugal:

Jamás me había enfrentado a una aventura sexual ni amorosa como aquélla. Nunca en mi vida la excitación venérea y la sentimental habían alcanzado aquel grado de acuerdo. El hombrecillo y yo amábamos y

deseábamos en idénticas proporciones, también con el mismo dolor, pues las cantidades de sentimiento y de placer eran tales que nos hacían daño. Porque la amábamos la deseábamos y porque la deseábamos la amábamos. Ambas cosas nos hacían sufrir (ibíd.: 46).

Para poder repetir esa experiencia, no del todo onírica, el hombrecillo le exige una contrapartida sexual en su realidad; lo anima a infringir todas sus prohibiciones internas en aras de un placer del que no duda: “-Ya verás cómo sí, ya verás cómo sí – dijo él al tiempo que me pedía que bebiera un poco más de champán” (ibíd.: 65). A partir de ahora comienza una escalada en las exigencias del goce que permite identificar al hombrecillo con una suerte de Superyó sádico; por una parte, desvela toda la represión que existía en el aparato psíquico del profesor, y por otra, le obliga a gozar sin tasa de los nuevos placeres que le ha descubierto. Este Superyó salvaje y amoral pretende el éxtasis absoluto y continuado (Nasio, 1988: 186), y lo invita a beber y a fumar para solucionar sus crisis creativas:

Me senté a la mesa de trabajo, abrí el paquete [...] y lo acerqué a la nariz para comprobar si el olor real era tan seductor como el del recuerdo. Y lo era. Pero no olía solamente a tabaco. También a sexo, al sexo de otros tiempos. Por mi mente pasaron de súbito texturas de lencería femenina y salivas ajenas [...], encendí un cigarrillo, aspiré el humo y lo conduje con suavidad hasta los pulmones. El efecto no se hizo esperar en el cerebro.

-¡Qué bien! –exclamó el hombrecillo telepáticamente, desde dondequiera que se encontrara.

-Sí, ¡qué bien! –ratifiqué yo cerrando los ojos para dejarme llevar por aquella especie de vahído creativo (de súbito, me había parecido encontrar la solución para el artículo) (Millás, 2010: 82-83).

El hombrecillo le permite el acceso a otra experiencia erótica sublime, “en un acto que tenía todas las características de los sucesos reales y de los acontecimientos imaginarios, pues ambos territorios se habían fundido una vez más de modo inexplicable” (ibíd.: 87). Esta experiencia permite la creación instantánea de nuevos hombrecillos, que no dejan de surgir del aparato reproductor de la mujer diminuta con la que copulan, en extraña simbiosis, los dos hombres. Las consecuencias, en el mundo de los tamaños grandes, revelan una relajación absoluta de la norma, impropia del

comportamiento del profesor: “me descubrí en mi dimensión de hombre grande, tumbado indecentemente en el diván de mi cuarto. Tenía las ingles inundadas de semen [...], pues la cantidad de aquella polución no se correspondía de ninguna manera con mi edad (ibíd.: 90). El asombro ante la experiencia vivida no impide que irruman las exigencias del Superyó: “Pero lejos de entregarme al abandono propio de las situaciones poscoitales, me levanté raudo, empujado por un sentimiento de culpa muy propio de mi carácter, dispuesto a borrar las huellas de aquel desliz” (ibíd.: 90).

Un día, el profesor se descubre observando con deseo a su mujer, que todavía conserva “ese atractivo que proporcionan la frialdad y la distancia” (ibíd.: 95), y entiende que el hombrecillo lo está empujando hacia anhelos que habían dejado de formar parte de su vida. Las urgencias de la pulsión se presentan ahora en cualquier parte inopinadamente, y tienen como objeto a esa mujer fría y distante que acaba de conquistar la rectoría universitaria:

La conversación continuó por estos lugares comunes mientras yo atendía a los pormenores de la cena [...] hasta que fui atacado por una fantasía sexual. Digo que fui atacado porque sentí que entraba en mi cabeza como un cuchillo en una sandía, sin que yo hubiera puesto alguna voluntad en ello y sin que pudiera defenderme de su penetración.

En la fantasía, mi mujer y yo nos encontrábamos solos sobre la alfombra del salón (ibíd.: 97).

De esas fantasías conyugales se beneficia también su copia diminuta quien, para agradecerle estas experiencias y animarle a repetirlas en su provecho, se dispone a brindarle una de rango superior consistente en el asesinato de un hombrecillo de características similares al que duplica al profesor:

Mientras contemplábamos el cadáver, mi siamés moral me pidió telepáticamente que fumara y bebiera porque aquella combinación de tabaco, alcohol y crimen le resultaba (me resultaba en realidad) extrañamente placentera [...], regresé al dormitorio y me metí en la cama con los movimientos con los que una cucaracha grande se introduciría en una grieta (ibíd.: 111).

La fiebre es la reacción al malestar provocado por el crimen, y también un dique de contención de ese Superyó sádico que impide continuar matando: “Si me quitas la fiebre matamos a otra persona ahora mismo” (ibíd.:122). A pesar de todo lo ocurrido en la dimensión diminuta, la excitación sexual no desaparece: “aquella sucesión de horrores, por alguna razón inexplicable, había movilizado mis resortes venéreos” (ibíd.: 125), por eso el hombrecillo solicita al profesor una masturbación para la que, de nuevo, crea una escena protagonizada por su mujer: “imaginé una escena erótica algo ingenua (todas lo son) cuyo protagonista era mi mujer, que en esa fantasía no podía vivir, literalmente hablando, sin mí” (ibíd.: 125).

El frenesí de los últimos tiempos mantiene al profesor alejado de sus quehaceres y también de los mecanismos culturales de sublimación que había estado manejando (Freud, 1981: 1343, 2674 y ss.; Laplanche y Pontalis, 2004: 415). El hombrecillo no tiene ningún interés intelectual, precisamente lo aparta de ese tipo de quehaceres, por eso el profesor se promete volver a sus antiguos hábitos, pero se da cuenta de que su vida ha estado determinada por esos seres diminutos, a pesar de no siempre hubiesen estado presentes. Descubre que su solvencia intelectual conlleva también el deseo de acceder a realidades desconocidas, esas a las que accede por mediación de su doble minúsculo:

El deseo de todo ser humano intelectualmente inquieto era acceder a instancias ignotas de la realidad, columbrarlas al menos. A mí me había sido dada esa gracia que constituía también una maldición, pues ignoraba su sentido. Pero ¿acaso había dones inocentes? La vida, el más preciado de todos era un regalo envenenado [...] Comprendí [...] que la vida sin él (sin los hombrecillos en general) sería como una tienda sin trastienda, como una casa sin sótano [...] ¿En qué quedaría yo? En un profesor emérito más [...]. Acepté pues que no podría renunciar a los hombrecillos con los sentimientos simultáneos de derrota y dicha con los que algunos toxicómanos aceptan que no podrán vivir sin sus narcóticos (Millás, 2010: 128).

La aceptación de las consecuencias que acompañan a ese regalo envenenado en forma de hombre diminuto, incluye la seguridad de que en un corto plazo de tiempo sus exigencias lo obligarán a asesinar a un semejante en tamaño grande. Esa fantasía criminal la pone en práctica con un alumno fumador, a quien había amonestado por atentar contra su salud de la misma manera que ahora lo hace él. La muerte fantaseada de ese testigo de su incoherencia provoca jadeos de placer en el hombrecillo.

Finalmente, propone a su copia una experiencia de la agonía de un bogavante escindido en dos mitades, agonía a la cual asisten los dos personajes como si hubiesen sido antes “un solo individuo constituido por dos territorios orgánicos alejados entre sí” (ibíd.: 177). Al día siguiente, los hombrecillos desmiembran a su réplica y restituyen cada una de sus partes a la original del cuerpo del profesor, de tal manera que ahora se convierten en “un estado con un solo territorio” (ibíd.: 189); eso hace que su mujer, a la vuelta de su viaje, advierta un atractivo rejuvenecimiento en su marido y sugiera recuperar la antigua cama única de matrimonio.

Se comprueba en este relato que la esquizofrenia no es el único resultado posible de una vivencia interna de la rotura; así lo entiende el propio profesor, al hacerse cargo del desorden en el que se ha convertido su vida tras la aparición de su hombrecillo; no pretende renunciar a ese desorden que el ser diminuto le ha desvelado, tan solo descansar del trabajo de contenerlo:

Cada minuto de mi existencia anterior había estado marcado por el miedo a un desplome como aquel en el que sin embargo ahora me deleitaba. Curiosamente, me había arrojado a los brazos del desorden con la misma violencia con la que durante toda mi vida me había defendido de él. Pero no es tan grave, me decía observándome con procaacidad en los espejos, no estoy dimitiendo de nada, sino descansando de todo (ibíd.: 169).

La experiencia de la escisión interna culmina aquí con la conquista de una nueva unidad, anuladora de las distancias que antes separaban al profesor de su mujer. En este

sentido, *Lo que sé de los hombrecillos*, aporta un cambio sustancial en la narrativa de Millás, donde la ruptura interior en los caracteres siempre es una brecha que se abre cada vez más, separando la realidad de la fantasía en el mismo personaje y, a la vez, agrandando la distancia que lo aparta de quienes lo rodean por la irrupción de lo que Freud denomina “lo siniestro” (Freud, 1981: 2503 y ss.; Asensi, 2003. II: 551), de lo que hay de monstruoso en el propio ser.

La deficiencia de lo masculino en la narrativa de Millás se muestra en repetidas ocasiones como una especial dificultad para acceder a una madurez, secuestrada por sucesos que marcaron de forma traumática la juventud. La adolescencia se prolonga indefinidamente, y genera comportamientos cercanos a la delincuencia o a un terrorismo ingenuo y cobarde. En *Visión del ahogado* (Millás, 2009), la relación triangular que se establece entre Luis, Jorge y Julia es producto de un pacto tácito entre los dos miembros masculinos de la triada. Luis, apodado el Vitaminas, es un individuo que evita cualquier posibilidad de inserción en la sociedad: “rechazó por cutre y mezquina la idea de obtener un título que mejorase su posición social” (ibíd.: 168), y recurre a Jorge, que siempre había estado enamorado de su mujer, para que cuide de ella y de su hija, cuando está a punto de abandonarlas. La inmadurez es una característica común a los dos personajes masculinos, y eso les evita la posibilidad de encuentro con lo femenino, que es tortuoso y perverso; no pueden estar con nadie más que con ellos mismos.

Luis y Jorge permanecen anclados en un pasado que no han conseguido superar, y que los obliga a permanecer aislados y ajenos a cualquier compromiso. Luis nunca decidió convertirse en un marginado, pero su acidia le ha permitido llegar a serlo: “ha olvidado el momento, si lo hubo, en el que decidió –como quien tira una moneda al aire apostándolo todo al capricho de la gravedad- escapar a la presión del calco sobre el que actuaba el peso del modelo que habría de poner límite y detalles a toda su existencia”

(ibíd.: 50). El narrador omnisciente puntualiza que esta desidia que le permite dejarse ir al capricho de los acontecimientos, no es sino una profunda desconfianza hacia el futuro, hacia “un destino del que podría decirse cualquier cosa, excepto que no se hubiera puesto en entredicho” (ibíd.: 50).

En principio, Luis solamente es dueño de su destino cuando tiene conciencia de que está delinquiendo, porque el peligro le hace tener la sensación de que elige entre dos alternativas que, con el paso del tiempo, dejarán de serlo. Entonces descubrirá que transgredir era lo único que podía permitirse, que no puede hacer otra cosa que encaminarse con paso seguro hacia su ruina. Esa es la razón por la cual atraca una farmacia donde sabe que lo van a reconocer, porque tiene relación con una de sus dependientas.

En cuanto a Jorge, la liviandad de su existencia nace de la certeza de que no ha conseguido clausurar todavía el ciclo de su adolescencia: “Pasan los años sin que nada, bueno o malo, madure en mí. No soy peor ni mejor que aquel adolescente insoportable, Ni siquiera soy distinto. Me parece que no tengo acceso a nada” (ibíd.: 212). Abandonará a Laura y a su hija, porque sabe que ocupa un lugar señalado por otro en un hogar que no le pertenece (el de su amigo el Vitaminas), y del cual no puede hacerse cargo. Después de haber conseguido que la mujer de su amigo el Vitaminas se arrastrase a sus pies, tal como se había prometido en una venganza de sus tiempos adolescentes, ya no le queda otro proyecto que sobrevivir.

En *Papel mojado* (Millás, 2007-5), el mundo posible creado por la novela de Luis Mary le da a su amigo Manolo G. Urbina una voz con las resonancias literarias a las que este siempre aspiró, aunque al final no pasase de ser un “gacetillero en una de esas revistas que hay en las mesas de todas las peluquerías” (ibíd.: 11). Luis escribe un relato protagonizado por Manolo, quien se apropiará del documento asesinando al autor

y suplantando su identidad. Manolo era quien quería ser escritor, pero nunca consiguió juntar más de una treintena de folios, y Luis, desde el punto de vista mezquino de su amigo, no debería llegar a ser más que un personaje de ficción, por mucho que aspirase a escribir. La única forma de que el gacetillero llegue a ser el novelista que siempre quiso ser es asesinar a su amigo y firmar su novela. Una novela que su talento jamás le permitiría haber escrito, a pesar de que un día le prometió al muerto que un día lo incluiría como personaje en uno de sus relatos.

Luis Mary había leído “demasiadas historias que le hicieron perder el sentido de la realidad; de la otra realidad, mejor dicho, donde discurre la vida cotidiana y uno acaba una carrera, encuentra trabajo, crea un hogar, prospera, tiene hijos, etc. (ibíd.: 10). Por su parte, a Manolo lo define su miedo a abandonarse a la fantasía en donde reina su amigo Luis. Su noviazgo con Teresa fracasa, precisamente, por su necesidad enfermiza de control:

Decía que yo la amaba, pero que la amaba de acuerdo con unas normas preestablecidas, que programaba mi amor del mismo modo que programaba mis estudios: era, en definitiva, un hombre sin sorpresas. Teresa no supo curarme; ignoraba que ese orden externo era el contrapeso necesario al caos interior que aún me habita [...] Yo he tenido que luchar durante toda mi vida contra la locura con la misma fuerza con que un alcohólico rehabilitado ha de enfrentarse a su deseo” (ibíd.: 16).

Estos dos personajes complementarios permanecen anclados en una relación de amor y odio que se enquistó en su juventud, y que refleja la estructura circular de *Papel mojado*, que al final desvela cómo los dos amigos se han vampirizado mutuamente. Hasta el último capítulo no se confirma quién es el verdadero autor de esa novela, que Manolo presenta como suya, y que muestra a un Luis Mary sometido a las veleidades narrativas del periodista. Cuando el inspector Cárdenas descubra que Luis María Ruiz es el verdadero autor del relato de Manolo G. Urbina, habrá que entender que este último también es víctima de la imaginación del asesinado. Su muerte no es el fin de

esa dinámica enfermiza de complementariedad; la continuidad la garantiza, precisamente, la existencia de la novela.

Román, protagonista de *El jardín vacío* (2007-1), también es un eterno adolescente, consciente de que el tiempo se detuvo en algún momento de su desarrollo como individuo y eso lo convirtió en un ser singular:

Lo cierto es que mi manera de sentir las cosas es defectuosa y anormal; y pienso que esto se debe a algunos rasgos de mi carácter que debieron de espesar en los momentos mismos en los que se producían los primeros coágulos de mi personalidad; los grumos que acabaron de hacer de mí un individuo (ibíd: 190).

Vuelve a la ruinoso casa de su infancia y desde ahí, en tiempos confusos, fabula, delira, sueña y oye las confesiones maternas acerca de su pasado de pesadilla, que lo habría transformado en una especie de terrorista encogido que pretende esparcir su odio por doquier. Como su madre le dice, recordándole las tendencias de su padre: “costumbres de mal maestro sacan hijo siniestro” (ibíd.: 58); esas malas costumbres paternas las transmuta él en rencor absoluto contra el prójimo, rencor que le lleva a participar en una unidad de terrorismo de ambiciones infantiloides, encaminada a expandir el odio mediante circulares que se han de multiplicar cuando lleguen a las manos de sus destinatarios.

En su colegio, Román revela en confesión religiosa las actividades delictivas paternas, y por eso la familia tiene que huir de su ciudad. El padre podría haberse dedicado a matar perros para sacar beneficio de ello y también podría haber ocasionado la muerte de un niño mongólico a requerimiento del propio padre de la criatura, apenado por el futuro que le esperaba. De cualquier manera, Román va a seguir los pasos de ese individuo de nombre homónimo y aficiones contrarias a la ley que su madre define como un despreciativo encantador: “No era buen hombre, pero eso no le preocupaba porque caía bien en todas partes. Y él lo sabía. Le era fácil cambiar de vida porque a él,

ya ves, no le gustaba nadie [...] De nadie hablaba mal porque para él todos eran igualmente despreciables” (ibíd.: 27). En este caso, la ley paterna es contraria a la ley de la sociedad que la madre dice estar dispuesta a respetar. El hijo, como es habitual en la narrativa de Millás, se identificará con el padre:

Román se hizo el dormido [...] Pero no pudo dejar de escuchar ni el silencio devastado de ella ni las palabras del padre, que demolían la vida con la misma firmeza con la que un engranaje pertinente trituraría el grano. Y cuando ya parecía que habrían de olvidarse de él por esa noche, la madre dijo que educaría a los hijos en los mismos principios de los que ella se había alimentado; que serían como ella o no serían nada.

-Pues Román no será nada –respondió el Carfólogo-. Porque no quiere parecerse a ti (ibíd.: 184).

Román podría ser ese antiguo “adolescente lucífugo y delgado que desde las ventanas contemplaba el mundo” y que, con el paso de los años, se ha convertido en “ese hombre de mediana edad media y barba de dos días que recorre la calle como tocado por un mal superior” que redacta “oraciones profanas” para formar una cadena cuyo objeto es “el exterminio de todo aquello que produce buenos sentimientos en el hombre” porque “es preciso sembrar un cierto tipo de confusión no organizada que prevalezca siempre sobre los beneficios de la sumisión” (ibíd.: 14).

Después de todo, la organización Muelle Real, de la que Román forma parte (aunque quizás sea su único integrante), terminará por disolverse, pero antes, una última circular, que quizás no llegue a ser nunca enviada, pedirá a sus destinatarios que se constituyan en activistas encargados de canalizar su rencor mediante acciones triviales y cotidianas que les eviten el riesgo de la sospecha. El propio Román podría servir de ejemplo, envenenando palomas en el mismo lugar en que unos niños y una anciana disfrutaban dándoles de comer. Él es otro hijo sin hijos en la producción narrativa de Millás, que solo puede dar a los demás lo único que cree poseer: su resentimiento.

La madre de *El jardín vacío* es la sufrida guardiana de las instituciones, todo lo contrario que el padre, encargado de dinamitarlas con sus actividades de legalidad

sospechosa. Según ella, él es “de los que terminan siempre mal”, mientras que ella nunca llegará a acabar así, porque se debe a su familia, ya que según dice a su marido: “me han enseñado a respetar las instituciones” (ibíd.: 121). Ella impone su ley en la casa, impidiéndole acercarse en la cama más de lo que ella considera oportuno, y amonestándolo por sus constantes despropósitos. Román hijo está al tanto de todo ello, porque por las noches escucha las conversaciones del matrimonio.

En la atmósfera de pesadilla que planea sobre todo el relato, ni Román se reconoce en las palabras de su madre, ni ella está segura de la identidad de ese que dice ser su hijo, y que vuelve al desvencijado hogar de su adolescencia en busca, precisamente, de esa identidad que tiene las trazas desvaídas del padre:

- ¿Pero quién eres tú?
- ¿No lo sabes? ¿De verdad que no sabes quién soy?
- [...] ¿Y a qué has vuelto?
- A que me digas, al cabo de los años, a quién me parezco más, si a mi padre o a ti. Y también a por la enciclopedia (ibíd.: 22).

Esa enciclopedia es cifra del ansia de conocimiento paterna: “La cultura podemos mantenerla y transmitirla gracias a la enciclopedia. Tendríamos que obligar a los niños a leer un poco todos los días (ibíd.: 73). En el hijo, de nombre idéntico al de su padre, se reproduce esa misma inquietud por el saber enciclopédico que terminará por trastornarlo como su progenitor lo estaba, tal como había pronosticado la vieja a su marido.

El padre es un ser ruin que podría haber obtenido beneficios con las actividades más abyectas, actividades que delata su hijo, según le dice su propia madre: “Ahora escucho a la vieja; dice que el Carfólogo se fue por culpa de Román, que debo de ser yo; por una confesión que hice en el colegio y por la que me pusieron de penitencia tres padrenuestros y tres avemarías” (ibíd.: 192). Román hijo reproduce a su manera el carácter transgresor del padre, añadiéndole un rencor sin objeto definido que, por eso

mismo, dirige contra cualquier objeto, en pintorescas acciones terroristas de dudosa facticidad:

Habiéndose extendido nuestras enseñanzas entre los ciudadanos de todo el Estado con una rapidez sorprendente, y habiendo asimismo puesto en práctica algunos de ellos nuestras doctrinas relativas a la venganza, con una eficacia que preocupó sin duda a los poderes públicos, la Policía intervino en el asunto con el objeto de disolver nuestra Organización. De entre los numerosos hechos realizados, todos ellos aparecidos en la Prensa, cabe destacar la muerte de un sacerdote [...] y la fuga masiva de toda clase de pájaros del zoológico de la Capital. Aparte de esto, se han producido infinidad de pequeños atentados contra las obras de arte expuestas en los museos y una considerable cantidad de incendios en los buzones de correos, y otros servicios de naturaleza pública que en general los ciudadanos respetan por considerarlos erróneamente como algo propio (ibíd.: 209-210).

La perversidad de Román no es otra cosa que adhesión a la palabra (perversa) del padre, pero, en última instancia, los motivos de su comportamiento son de naturaleza femenina, según su propia madre le explica, en una escena sobre la que se cierne la sombra del incesto. La anciana y su hijo tienen que acostarse en la misma cama, y ella, dormida, se le acerca lo suficiente para que él pueda abrazarla. La mujer se despierta gritando y le ordena que no le toque, exactamente igual que hacía con su padre, cuando él intentaba algún acercamiento similar. Román le pregunta a su madre: “¿Por qué hacemos las cosas?”. Ella le responde: “Todo lo que un hombre hace de bueno o de malo en esta vida lo hace siempre por una mujer. Lo que nunca sabrá es por qué mujer lo hizo” (ibíd.: 209). Esta aseveración denota el aprisionamiento de lo masculino, eternamente incompleto, por estar sometido a las veleidades de lo femenino.

El padre débil dificulta la implantación de una masculinidad que no debe cuestionar la superioridad de la madre en el sistema familiar, como se demuestra en *Cerberos son las sombras* (2008-1), una larga carta de amor dirigida a un padre tan endeble que solamente puede ser compadecido. La compasión del hijo es la garantía de su ruina, puesto que no podrá concebir otra realidad diferente a la que le ha mostrado

esa figura paterna con la que se identifica, y que permanece secuestrada por el poder de una madre fálica (Laplanche y Pontalis. 2004: 135-136), que brilla apagando la luz de quienes la rodean. Tan feble es el padre, que impide la posibilidad de que sus hijos se reproduzcan, porque haciéndolo reproducirían la propia debilidad paterna: “Pero tu voluntad (qué palabra ambigua padre) actuaba como un resorte que ya no mueve nada, ni a sí misma” (Millás, 2008-1: 19). Así, el futuro que les espera a los hijos es la soledad, necesaria para tratar de entender el sentido de su pasado:

Pues ahora ya es seguro que moriremos sin descendencia, y que todos los miles de muertos que nos han precedido quedarán definitivamente enterrados, definitivamente muertos, sin un mal olvido con el que alimentar el recuerdo. Entonces supe que para nosotros el futuro no sería jamás un cielo abierto, ni siquiera un mar de calamidades, sino más bien el único lugar posible desde el que la memoria pudiera trabajar, como en un pozo sin fondo, intentando sacar algún sentido del azar anterior (ibíd.: 14).

Según Gonzalo Sobejano (1992), esta carta al padre, que funciona como una inversión de la escrita por Kafka, es un poema de amor que incluye un cuento de terror, e identifica el extremo afecto del protagonista hacia el padre como “antiedípico”, porque es infrecuente en un adolescente. Así las cosas, cuando Jacinto, hermano del narrador, le propone abandonar juntos el hogar para evitar la muerte segura de toda la familia por exceso de trabajo de su madre: “Mamá es fuerte y solo necesita descargarse un poco para sacar a papá y a Rosa adelante. Papá está acabado” (Millás, 2008-1: 17), él no tiene fuerzas para acompañarle, porque la visión de la debilidad de su padre lo detiene:

Pero pensaba en ti; te veía encogido y triste, según te mostrabas durante las comidas, y sentía en el rostro oleadas de llanto y de cariño difíciles de reprimir. Nunca podría abandonarte, aunque mi compañía fuese un estorbo para ti [...] Pero si te dejara, tus temores ya no cubrirían los míos, y ni los campos ni las cuevas serían capaces de ocultarme; porque lejos de ti [...] ya no sería nadie ante mi miedo (ibíd.: 18).

Jacinto, después de todo, tampoco será capaz de abandonar el hogar y terminará enloqueciendo encerrado en su cuarto, donde permanecerá como cadáver a medio embalsamar durante días.

Precisamente esta inclinación hacia el padre es la causa de la falta de horizontes del hijo; se identifica con esa figura débil a la que no puede matar simbólicamente, así que no tiene más remedio que buscar a un representante de la ley ajeno al sistema familiar, para que sea la presencia fuerte que su padre no ha podido ser con él. El límite no lo pone el padre, sino el propio hijo, que termina asumiendo la función paterna en convivencia con una madre a la que aborrece.

El desastre que el propio protagonista busca para sí imita el delito cometido por el padre con la intención de salvar la economía familiar: roba el dinero de su familia como el padre lo hizo antes para poder mantenerla. Con su botín alquila un sótano donde cría ratones para ver cómo las hembras devoran las crías que acaban de parir; allí espera que vengan a buscarlo con la misma indefensión de los roedores recién nacidos: “Primero la cabeza, luego el resto de esa pequeña realidad lampiña, ciega, tan precaria como esta realidad algo más grande que soy yo, que en seguida voy a ser atrapado por las redes de quienes me persiguen” (ibíd.: 150).

Esta larga misiva “antiedípica” comienza identificando el problema que une al padre con el hijo y que, por tanto, le da una identidad a éste; se trata de una dificultad, habitual en los personajes de la narrativa de Millás, para encontrar el espacio propio en un límite difuso entre lo personal y lo social: “Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad. Y, sobre todo, de no haber encontrado el punto medio entre la soledad y los otros” (ibíd.: 9). El mundo es un lugar extraño que produce miedo, tanto en el padre como en los hijos: “yo también era portador de los síntomas del miedo, que tú venías sintiendo por los hombres en los

últimos años” (ibíd.: 34), por eso no queda otra solución que la huida imposible de la realidad a través de la imaginación, actividad que de antemano está condenada al fracaso, porque aquello de que se huye terminará por imponerse con redoblada contundencia:

de entre todas las maneras posible de huir habíamos escogido aquella que estaba más expuesta al fracaso, porque partía de una base cuya raíz era el fracaso mismo y que consistía en aprovechar la imaginación o cualquier otro proceso mental para creernos libres y capaces de alcanzar al menos un cierto tipo de felicidad en la que el afuera nunca entraba como elemento constitutivo [...] De ahí todos los sueños bloqueados por mi memoria cuando llegaba el punto límite, en el que el exterior se imponía como la gran realidad anterior y madre sin duda de nuestros pobres deseos (ibíd.: 29).

El hijo tendrá que hacer de padre con su padre cuando él vuelva a casa herido, como cualquier hijo inmaduro que estuviese tanteando los límites que la vida le permite: “Yo, entretanto, te cubría con la manta y te decía en voz baja y vergonzosa palabras suaves, como tú mismo habías hecho conmigo de pequeño, cuando me acometían fiebres altas y me colocabas la mano en la frente mientras le quitabas importancia al asunto con la voz” (ibíd.: 49). Los papeles se trastocan, y en este desarreglo el hijo descubre que el futuro que le espera no puede ser diferente del paterno. El camino de identificación con el padre débil comienza por ocultar su vergüenza cuando vuelve a casa maltrecho tras intentar buscar remedio para la desastrosa economía familiar: “ignoro todavía cómo pude reprimir la pena [...] y la rabia impotente que sentí cuando al sentarte sobre la taza del retrete comenzaste a llorar con la desesperación de un adulto acobardado, y tuve que taparte la boca para que no te escucharan” (ibíd.: 36). Después, tendrá que silenciar su lamento en presencia de su madre: “Mamá había comenzado ya a acariciarte atrayendo tu rostro hacia su falda, y nunca olvidaré el dolor de la lástima que comenzó a invadirme el pecho y que mi voz detuvo por fin en la garganta” (ibíd.: 37).

Por fin, el propio padre certificará el vacío al que condena a su hijo por haber perdido él la autoridad paterna:

Y entonces mamá me respondió textualmente: “No, no, te necesito aquí para que sujetes a papá mientras yo le coso la oreja”. Dijo esto con una frialdad terrible, como si se tratara de objetivar la situación, pero tú comenzaste a llorar muy suavemente porque sabías que un hijo que tiene que ayudar a su padre a soportar un sufrimiento es ya un hombre sin padre y sin hogar, y sin punto de referencia en cuanto al desamparo. Yo me levanté y te ofrecí un pañuelo para que tuvieras algo que morder, y luego te cogí la cabeza y la apoyé en mi vientre (ibíd.: 48).

De esta manera, el hijo se identificará con el padre (“porque mis relaciones contigo no han sido jamás de conciliación, sino de identificación”, ibíd.:113) en su profunda tristeza, en su desesperanza, en su abulia, y en su necesidad de hacerse daño. Cuando su madre intenta curarle a su marido la herida que él mismo se ha ocasionado para ahogar la impotencia de no ser capaz de mantener a su familia, el hijo recuerda las venenosas palabras maternas que aluden a esa debilidad del padre consistente en volver contra él el odio que siente hacia los demás, lo cual, según ella, arrastró a los suyos hacia la ruina en la que tienen que vivir. Entonces, el adolescente afirma tener que “soportar el conocimiento de algunos hechos acerca de mi padre con un gesto de adulto que ni mi gran amor hubiera soportado” (ibíd.: 56), y eso lo obliga a desdoblarse mientras contempla como la fortaleza materna crece a expensas de la inutilidad de los miembros masculinos de su familia. Es padre con su padre e hijo con su madre; con eso se pone a salvo haciéndose débil y fuerte a la vez, según las necesidades de los progenitores:

Al llegar a este punto de la narración mamá comenzó a sollozar y yo la consolé como un hijo, no porque sintiera deseos de hacerlo, sino porque de esta forma le daba más importancia a su llanto, colocando así en un segundo plano tu propio dolor, que era el que de verdad me atormentaba [...] y consiguió cogerme por la espalda con el mismo argumento de la noche anterior: “Lo peor de tu padre es que ha vuelto siempre contra sí mismo el odio que sentía por los demás; le faltan arrestos para vivir y sacar adelante a los suyos” (ibíd.: 67).

Posteriormente, el hijo también conseguirá lastimarse, en cierta forma, como el padre hizo consigo mismo, buscando que alguien lo castigue por una falta heredada del progenitor y asumida como propia. Huye con el dinero que un contacto del padre ha traído para la familia y comienza a criar ratones (él, que se sabe estéril) en un sótano cochambroso. En esa actividad ve una posibilidad de volverse definitivamente loco, apartado del mundo; se dispone a esperar la locura, pero “la locura no se coge tan fácil como un racimo de uva o un resfriado, sino que vive oculta, como el cáncer, y se desarrolla cuando ya ni la esperamos” (ibíd.: 150).

La única manera que tiene el personaje de encontrar sentido al mundo es reproducirlo en pequeño en ese sótano donde cría roedores, y explicarle al padre por qué ha llegado a ser quien es, en esa carta en la que analiza los términos de su infortunio. Alojado en esa miniatura que evoca su sistema familiar, le hará saber al padre por qué ha llegado a ser como un ratón ciego y desvalido que está siendo devorado por una madre depredadora.

En *Letra muerta* (Millás, 2007-2), el resentimiento hace que Turis entre a formar parte de una organización eclesiástica, cuando lo que pretendía era integrarse en una célula terrorista de intenciones y procedimientos similares a la denominada Muelle Real, en *El jardín vacío*: “No tendrás que hacer nunca nada que te dé miedo. Cada célula, que a veces consta de un solo sujeto, tiene las cualidades de un compartimento estanco, de manera que a ningún militante de la Organización puede afectarle la detención de otros” (ibíd.: 101). Antes de ser captado por la organización, Turis era un funcionario comido por el resentimiento, que se escondía tras una apariencia anodina:

Hace dos años, yo no era feliz no mi rostro atractivo [...] No era fuerte ni débil. Tampoco era alto. La causa principal del rechazo que producía en los otros residía en que, sin ser atractivo, mi cuerpo no alcanzaba a reunir el número de condiciones precisas para resultar repugnante [...] En fin, hace dos años yo tenía algo propio, elaborado con un esfuerzo de naturaleza semejante al que es preciso utilizar para convertir la memoria

en conciencia [...] Me refiero al rencor, del cual afirmo que no se suele dar como atributo casual [...] sino como ganancia adquirida a través de un esfuerzo continuo y en ocasiones poco grato (ibíd.: 9-10).

Lo que dice de sí mismo este personaje también podría servir como retrato de muchos de los personajes masculinos de las primeras novelas de Juan José Millás. Román de *El jardín vacío* o Luis y Jesús, de *Visión del ahogado*, son seres de apariencia insignificante, que se relacionan con el mundo a través de un rencor indiferenciado, sin origen ni objetivo definidos, por eso mismo, se empeñan en un terrorismo sin aspiraciones políticas: “Mi rencor universal, cuyo caudal parecía condenado a la dispersión, encontró así un cauce sobre el que fluía dulcemente causando un daño real que me vengaba de los agravios más antiguos” (ibíd.: 103). Este vandalismo anónimo solamente les permite reafirmar su monstruosidad, como la entiende Gil Calvo (2006: 365 y ss.). Son seres únicos, que no tienen par, y si lo buscan, como el protagonista innominado de *Cerberos son las sombras* busca al padre, es para explicarle cómo ha llegado a convertirse en el monstruo que es. Lo que diferencia a Turis de estos otros personajes es que él sí consigue ingresar en una organización que, después de todo, tiene intereses contrarios a sus aspiraciones originales. Se convierte en un monje, cuando lo que se proponía, en principio, era aniquilar la estructura que posibilitaba esa forma de vida.

El diario, la “letra muerta” que Turis escribe desde su celda monacal sin poder concebir un destinatario para ella, es la prueba definitiva de su soledad. En sus tiempos de funcionario solo era capaz de relacionarse con su propio resentimiento, sin que pudiera reconocer la causa de este, y eso le permitía quedar a salvo de cualquier culpa. Su razonamiento está en la linde del absurdo, pero es operativo para quien está tan alienado como él: “El rencor justificaba mi vida y probaba mi inocencia. Cuanto mayores eran las oleadas de rencor, más inocente me sentía, aunque ahora ignoro de qué

crimen necesitaba ser exculpado como no fuera de la persistencia misma del resentimiento” (Millás, 2007-2: 10). El cariño nunca fue más que un término vacío de contenido que terminó haciendo sitio al rencor:

El amor, el cariño o como se le quiera llamar, que nombres no faltan, ha sido en mi vida, como tantas cosas en las que uno llega a creer, un añadido verbal cuya imagen no guardaba ninguna relación de completud ni de defecto con mi naturaleza. Por eso en algún lugar me he referido al rencor con tanta vehemencia: porque tratándose de la única conquista de orden no material que me estaba permitida, logré alcanzarla (ibíd.: 55).

No pretende ningún cambio en su situación laboral, porque sabe que todos los que se produzcan no lo sacarán de su apatía. La lucha sindical es un entretenimiento que no lo divierte más que una partida de billar o que la programación de la nueva televisión en color que van a traer a la casa que todavía comparte con sus padres. Lo único que podría animarlo a salir de su inacción sería ese vandalismo rencoroso sin las aspiraciones políticas del terrorismo en el que se refugian muchos personajes resentidos de las primeras novelas de Millás:

-Avisadme cuando decidáis rajarle las ruedas al coche del secretario o robarle la peluca al subdirector. Si te digo la verdad, la única clase de satisfacción social que espero recibir a estas alturas se refiere a cuestiones así de sencillas: que mi jefe se caiga por las escaleras y se quede tonto, que al director le salga un hijo drogote, o que a la mujer del jefe de personal la cacen robando en una tienda de lujo. Lo demás me la viene sudando desde el setenta y cinco (ibíd.: 57).

Por lo visto, la muerte del dictador Franco en 1975 es, según Turis, el inicio de su desencanto (Lozano Mijares, 2007: 217). La ausencia de un padre omnipotente lo dejará desamparado ante un destino ominoso, y eso lo que lo acercará a una organización tan férreamente trabada como la que, en principio, debería dinamitar: “-Imagínate una organización ultraclandestina perfecta, dispuesta a liquidar esta nueva forma de barbarie y de opresión que llaman democracia” (Millás, 2007-2: 99). En definitiva, la falta de una figura paterna fuerte lo acerca al hecho religioso. A partir de

entonces, su apariencia comienza a delatar una identidad con la que todavía no termina de conformarse:

Hube de recorrer dos manzanas antes de encontrar un buzón de correos [...] vestido con sotana. Tuve vergüenza [...]. Porque en circunstancias normales, y si yo no hubiera perdido el contacto con la Organización, [...] me habría sentido como un espía hábilmente disfrazado y seguro. La vergüenza, pues, debía de provenir del hecho de que mi apariencia no remitía ya a otra realidad que no fuera la apariencia misma. Realidad y aspecto comenzaban a confundirse, empezaban a ser la misma cosa (ibíd.: 69).

Si en sus tiempos de funcionario, su apariencia gris escondía sus torcidas intenciones, cuando entra a formar parte de lo que parecía una organización dedicada a sembrar el terror en la iglesia, termina por darse cuenta de que vestido con el hábito talar es lo que aparenta ser. Su nueva presencia, indicadora de una vida tranquila que nunca quiso para él, es el resultado del acatamiento a una serie de normas de la congregación a la que pertenece, por mucho que trate de evitarlas. Mientras espera noticias de esa extraña organización terrorista a la que cree pertenecer, no tiene más remedio que asumir una serie de preceptos de la orden religiosa con una rigidez que sería inadmisibile en su vida de seglar. Mientras tanto, el antiguo rencor da paso a una desconfianza paranoica hacia cualquier signo delator de posibles huellas de la presencia de la célula terrorista dentro del convento. La paranoia tiene que convivir con los primeros signos de un temor hacia un ser supremo con el que nunca se había relacionado tan estrechamente, por eso, cuando uno de los frailes descubre que alguien le ha estado robando pitillos, deja una nota a la vista del caco en la que le asegura que, aunque él no pueda, Dios sí lo ve. Turis, que es el autor de los hurtos, no puede evitar sentir “un impulso religioso dominado por el temor de Dios –ese extraño don del Espíritu Santo- que convirtió por un momento en pecado lo que para mí no pasaba de ser un hecho delictivo” (ibíd.: 78)

Seisdedos, es el peculiar personaje que mantiene alerta a Turis dentro de la organización por su especial manera de comportarse, demasiado diferente a la de los otros religiosos; por eso se le aconseja evitar su compañía, puesto que es una persona poco recomendable, que se hizo pasar por sacerdote sin serlo y llegó a conocer los secretos más recónditos de los integrantes de la comunidad. Por el contrario, Jesús, un jovencito del que Turis empieza a enamorarse, es la fuerza que lo mantiene apegado a la orden religiosa, al igual que a otros muchos de sus componentes. De esta manera, su permanencia está asegurada a pesar de la falta de noticias del exterior:

Vivía atormentado no tanto por la falta de señales de la Organización como por el miedo que esa ausencia lograba producirme. Ahora estimo haber alcanzado de manera algo gratuita (como dicen que se alcanza la gracia divina) un estado de conciencia diferente que me permite ver las cosas de otro modo, sin que por eso haya disminuido mi interés por el futuro (ibíd.: 95).

Por fin, Turis sabrá que Seisdedos fue captado para la causa religiosa de manera similar a la que emplearon con él. Se encargó de ello una división ocupada de buscar sujetos que “poseen un resentimiento social que no tiene salida” (ibíd.: 171) y que permanecerán dentro del ámbito eclesiástico cuando se den cuenta de que en el mundo que han abandonado ya no queda ningún lugar apropiado para ellos. Lo que Seisdedos argumenta a favor de la permanencia de Turis en la iglesia es la cobardía que lo llevó a querer experimentar lo prohibido sin arriesgar su seguridad para conseguir su deseo. Allí dentro podrá seguir haciéndolo, porque el sistema sagrado le da una localización exacta de lo que prohíbe. De esa manera, la realidad subjetiva de Turis se modifica con la intervención de la estructura de contención que provee la conversión religiosa (Berger y Luckmann, 2006: 196). Ahora su apariencia es su realidad:

-Dígame una cosa, Seisdedos: ¿hay en la comunidad alguien más implicado en todo esto?

-No. Sólo usted y yo lo sabemos. Los curas de ahí arriba son una panda de locos que se limitan a obedecer las órdenes del padre Provincial [...]

Volví a mi celda y lloré un rato, aunque debo decir que el llanto guardaba más relación con la debilidad propia de mi convalecencia que con el hecho de haber puesto, por fin, las cartas boca arriba. Sentí como buena esa difícil conjunción entre mi apariencia y mi realidad y me quedé dormido (Millás, 2007-2: 172).

Después de identificarlo, Turis se convertirá en aquello que había venido a arrasar. Se hará monje, cuando lo que pretendía era reventar la estructura eclesiástica en la que se había infiltrado; de esta manera, pasa de la destrucción a la deconstrucción, poniendo de manifiesto el código de la estructura bajo la que se cobija. De ninguna manera puede construir nada, porque se lo impide su masculinidad deficiente, retenida por una madre castradora con la que se alió para anular a un padre insignificante.

4. 2. IDENTIDAD Y SIMULACRO.

Jesús, protagonista de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (Millás, 2007-4), ha tenido que acomodarse a las exigencias de la sociedad para poder reconocerse como individuo, y cuando pierde su puesto de trabajo, se da cuenta de que era una institución la que le daba la identidad, de que él no era más que un lugar vacío recubierto de falsas adhesiones a máscaras prestigiadas por el poder. Por eso, cuando decide colocarse el bigote que había encargado como homenaje a su padre (era lo único intacto que había quedado de su cadáver), descubre que lo real en él es la conciencia de estar utilizando esa prótesis capilar. El bigote es la prueba de su enajenación; es una fisura dentro de la red simbólica en la que estaba atrapado (Zizek, 2008: 80). Es un objeto que le permite preguntarse a sí mismo qué lugar ocupa dentro de un sistema que lo obligó a renunciar a una parte de su persona, y también investigar en las posibilidades del simulacro, ahora que sabe que su vida reciente ha consistido en fingir ser una persona normal. De esa manera, se da cuenta de que su miedo a perder el trabajo escondía un miedo a que se

descubriese su impostura, puesto que no ha estado haciendo otra cosa que imitar la apariencia de la gente a la que debía parecerse, para tener un registro de normalidad:

Me adormecí, pues, y oí el llanto de un niño, pero ahora no tuve ninguna confusión [...], venía el llanto de mi pecho y yo lo oía con la certidumbre y la claridad de una alucinación. El niño había logrado ponerse en contacto con el adulto. Cuánto tiempo, me pregunté, llevaría llorando [...] sin que yo me hubiera dado cuenta [...]. Yo, lanzado a la vida, ocupado en disimular mi deficiencia, mi subnormalidad, había ido cerrando puertas que me alejaban de aquel niño [...]. Había creído encontrar la salida por haber triunfado más o menos en la imitación de los gestos de mis contemporáneos (Millás, 2007-4: 98).

El bigote funciona para Jesús como objeto transicional (Winnicott, 1971: 26); le ayuda, como a los bebés, a prescindir de la seguridad del pecho materno sin angustia, y a la vez opera como una especie de fetiche de propiedades mágicas que le permite inhibirse de la presión de los mandatos del Superyó: “Detrás de la mesa de un despacho con moqueta, respaldado por el dinero del Estado, había sido muy fácil fingir; de manera que el miedo a perder todo eso era quizá miedo a perder también la máscara. Por fortuna, había descubierto los efectos del bigote a tiempo de sustituir una cosa por otra” (Millás, 2007-4: 21). Con su bigote puesto, poco a poco comprenderá que el mundo está dirigido por idiotas, que habían sido capaces de disimularlo, como él: “Tuve, de golpe, la visión de un mundo en el que los oligofrénicos, imitándose unos a otros de generación en generación, lograban engañar con sus maneras aprendidas a la población normal, que fue depositando en ellos las labores de gobierno” (ibíd.: 32). Disimulando e imitando a otros, había sido capaz de construir una identidad, y ahora se da cuenta de que la identidad es una construcción: “una prótesis con la que intenté sustituir la función de la inteligencia” (ibíd.: 141). Jesús comprende que la identidad no es más que la habilidad para disimular una falta percibida en uno mismo, y desde esa nueva certeza, se permitirá el extrañamiento ante lo que antes tenía simplemente por funcional; con esa distancia deconstruye el sistema familiar del que forma parte:

Me moví entre los transeúntes con la sensación de invisibilidad de quien sabe que no puede ser reconocido por pertenecer a otro mundo, y poco antes de llegar a casa me arranqué el bigote, con la conciencia de quien va a perpetrar un adulterio. Mi mujer me tomó por Jesús y el niño por su padre. Yo deambulé por la casa con naturalidad, como si aquellos espacios me pertenecieran, procurando no dar muestras de extrañeza; había estudiado las particularidades de aquella familia y de aquel padre de familia por el que tenía que hacerme pasar, y el juego tenía el atractivo de las acciones en las que uno se juega la existencia (ibíd.: 99-100).

La historia de Jesús es la que crea para Olegario, protagonista de un cuento que inventa para su hijo, en una *mise en abyme* habitual en la narrativa de Millás:

Alquiló en esa ciudad una habitación y se dedicó a observar a la gente normal para imitarla. Llevaba siempre en el bolsillo un cuaderno en el que tomaba nota de las frases que escuchaba y que le parecían especialmente útiles para ocultar su condición. Luego, por la noche, en la habitación, las memorizaba pronunciándolas frente al espejo imitando los gestos de los otros. Aprendió a cruzar las piernas cada vez que decía algo importante y a levantar las cejas de este modo cuando fingía no haber escuchado bien alguna cosa. Pasado un mes consideró que estaba listo. Entonces se puso un traje azul, una corbata roja, y salió en busca de trabajo (ibíd.: 54).

Ese es el primer impulso en la labor de *autopoiesis* que el personaje emprende para acomodarse a su nueva realidad, una vez caída la máscara con la que ocultaba su deficiencia. Cuando empieza a narrarse desde el momento en que descubrió el bigote encargado a imagen y semejanza del de su padre, su existencia adquiere un orden y una función. La escritura es “un cuerpo complejo, aunque vertebrado en torno a una obsesión o dos, como la vida misma” (ibíd.: 154). El ejercicio de esa labor le permite poner en claro su responsabilidad en la muerte de sus padres en un accidente doméstico imposible de evitar y aliviarse por “poder colocar este suceso en el interior de un cuerpo narrativo” (ibíd.: 157); en ese cuerpo semiótico puede recuperar el suyo metafóricamente, sin dejar de participar en algo verdadero y efectivo, puesto que escribir, después de tantos simulacros, “era al fin una experiencia real” (ibíd.: 159).

En *Laura y Julio* (Millás, 2007-7), para que este último personaje pueda convertirse en otro, más próximo a su vecino Manuel, antes deberá tener relación con

varios simulacros (Lozano Mijares, 2007: 63) en diversos ámbitos de su vida. Dicho de otra manera: para que lo que representa Manuel pueda entrar a formar parte de Julio, este deberá familiarizarse con la ficción, como aquél lo estaba. Así podrá también él crear su propio simulacro. Viviendo en casa de su vecino moribundo activa el hemisferio izquierdo de su cerebro, y esto lo aproxima a la ficción, a lo virtual, a la falsificación.

El primer contacto con el simulacro desde su nueva realidad, más próxima a la de su vecino escritor, lo tiene Julio en la consulta del ginecólogo al que acude con Laura. Justo allí donde se cuida la salud de un hijo que no es suyo, aunque él todavía no lo sepa. Su interés por los espacios como metonimia de las personas que los habitan, le hace interesarse por el título de un volumen de la sala de espera, pero *El útero como mansión* resulta ser un simulacro de libro: “un trozo de madera forrado con un pedazo de piel que quizá fuera también sintética” (Millás, 2007-7: 47). Ahí mismo piensa que quizá la enfermera que les abrió la puerta y el propio médico son también falsos. Esta misma lógica lo lleva a preguntarse si también Laura será una paciente verdadera. Al final, Laura le anuncia que no está embarazada (Julio no sabe todavía que también eso es mentira), y entonces hace recuento de todos los espejismos, tanto virtuales como actuales, que ha registrado su conciencia: “Recordó los libros falsos, la chimenea falsa, la enfermera falsa, el médico falso y añadió a esa lista el niño falso de Laura y él” (ibíd.: 48).

Mientras construye una maqueta de cartón para la película (otro simulacro) en la que debe crear el espacio en el que habita una anciana (una vivienda con el “aire orgánico” que acostumbra a imprimir a sus creaciones), Julio se desdobra y especula con la posibilidad de que su doble esté haciendo lo mismo que él en la casa de al lado. Su habilidad para reducir los espacios arquitectónicos a maquetas le facilita esta

capacidad de bilocación y el acceso a otro mundo posible. No puede evitar entrar por segunda vez en la casa de Manuel, y se tumba en su cama componiendo la postura de un muerto. Con esa imitación de la posición que debe estar adoptando su vecino en la unidad de cuidados intensivos del hospital, Julio trata de pensar como él:

Intentó pensar en sus problemas desde la cabeza de Manuel, pero Manuel pertenecía a otro sistema lógico. No le preocupaba, por ejemplo, ganarse la vida. Intentó imaginar cómo sería la vida sin tener que ganársela [...] Se imaginó sin hipoteca, sin agobios económicos [...] Si él tuviera una vida regalada, se dedicaría a construir maquetas por el propio placer de construirlas [...] A lo que aspiraba en realidad era a reproducir la vida a la misma escala que la vida, de ahí, pensó, la necesidad del hijo (ibíd., 54).

El narrador omnisciente señala en estilo indirecto libre, que la paternidad de Julio forma parte de su embrionaria conciencia del simulacro; “reproducir la vida a la misma escala que la vida” es una expresión que delata la necesidad de modelar para verse reflejado en el modelo. Ya se ha dicho antes que la etimología de los términos “fingir” y “ficción” los relaciona con esa actividad de modelado, de lo que se puede concluir que Manuel, ahora con dificultades para sobrevivir en la realidad, comienza a tener una cómoda existencia virtual en la nueva conciencia porosa de su vecino; eso le permitirá a Julio asumir una paternidad que no le pertenece por naturaleza, pero sí por deseo.

El siguiente paso para familiarizarse con la impostura lo dará Julio en casa de su nueva familia paterna durante la cena de fin de año. Allí se sumarán más espejismos, más desdoblamientos y más espacios orgánicos (y órganos “especializados”) a los que se han anotado. Su padre tiene su mismo nombre y se dedica a algo parecido a él: hace reformas de albañilería. Él y su nueva mujer parecen más jóvenes, porque se han estirado la piel, y porque han pasado unos días descansando en una casa rural revestida con piedra sintética y provista de un dispositivo electrónico que imitaba a la perfección el sonido de las ranas. El hachís que fuman y el alcohol que ingieren les ayudan a

investigar varias posibilidades jocosas del simulacro, y así Julio termina por contar una historia que oyó de una chica que soñó que sus padres se travistieron con las ropas del cónyuge del sexo opuesto, y ella y su hermano también lo hicieron. La hermana, en su papel masculino, se enamora del mejor amigo de su hermano, y descubre que su amor no era chico, sino chica también disfrazada. Después de esta ficción de creación ajena, Julio continúa desarrollando su talento fabulador al inventar un cuento para que Julia, la hija de su hermanastra, se duerma. Su creatividad se dispara a requerimiento de la niña, con un cuento cuyo tema es el desdoblamiento asimétrico entre humanos y sombras, de tal manera que estas no se corresponden en número con sus propietarios.

Después de recibir un mensaje telefónico en el que Laura le pide que se vaya inmediatamente de casa, Julio fuma una calada de un porro que tiene el efecto de dividir su cerebro en dos mitades a modo de habitaciones enfrentadas; en una está su cuerpo y en otra su sombra. Con el cerebro escindido participa en un juego de especulación inmobiliaria que también abunda en todos estos rasgos de impostura y duplicidad (padre e hijo igualan sus riquezas y estancan el juego) que se vienen señalando y que contribuyen a que el protagonista se encuentre cómodo con el simulacro. Como se está comprobando, el efecto de este cúmulo de simulaciones es la desestabilización de la realidad factual de la trama que lo contiene, a causa de su continua erosión por fricción con todos esos mundos posibles que sugiere.

Un paso más en su acercamiento al simulacro lo dará esa misma noche, que es la de fin de año y la del comienzo de su nueva realidad. Después de la negativa de Laura a su permanencia en el hogar familiar, abre la puerta de la casa de Manuel con sus llaves, que “guardaba como un talismán en el bolsillo del pantalón contrario a aquel en el que solía llevar las que hasta hacía un instante habían sido las suyas” (ibíd.: 82), y se mete en su cama pensando “que su fantasma, o su reflejo (o quizá su sombra) se metía

en la de la casa de al lado, junto a Laura” (ibíd.: 83) Al despertar oye ruidos en su antigua casa, que trata de descifrar con arreglo al código doméstico en el que antes participaba también como signo. Haciendo eso también comienza a narrarse a sí mismo, como lo hacía Manuel, porque Julio ya es otro desde que “el primer día del año coincidía con el primer día fuera de sí mismo” (ibíd.: 85):

Leía cada sonido producido por su mujer como si fueran las letras de un alfabeto que llenaba de frases el espacio. Ahora está en el pasillo; ahora en el salón [...] A veces, tenía que rellenar los silencios como en una página rota hay que sustituir las líneas desaparecidas o deducir su significado del conjunto. Ahora, qué hará ahora, qué hará mi fantasma en esa casa de la que ya había comenzado a desfamiliarizarme (¿se dirá así?) sin saberlo, antes de ser expulsado de ella (ibíd.: 83).

Julio usa los productos de cosmética de Manuel, y se viste con su ropa. Nota la misma sensación de ligereza que admiraba de su vecino y siente que alguien gobierna con agilidad su nuevo rumbo:

Caminaba como si fuese otro, o como si estuviese habitado por otro que gobernara los movimientos de su cuerpo con la destreza de un piloto experto. No tenía que hacer ningún esfuerzo para levantar los pies del suelo ni para mover los brazos, ni para girar la cabeza, porque había alguien que se ocupaba de esas cuestiones de orden práctico. Y cuando abriera la boca –pensó– saldrían de ella las palabras precisas porque ese otro le dictaría también lo que tenía que decir (ibíd.: 99-100).

Después, vestido con la ropa del enfermo, va a visitarlo al hospital y allí recuerda las ocasiones en que le reprochaba su desinterés por la moda, y otras en las que le había hecho sentirse como un intruso en el mundo de la decoración. Ahora le daba la razón, pues reconocía que no había sido capaz de crear nada original en su profesión, aunque no olvidase la intrusión de su antiguo vecino, escritor estéril, en el mundo de la literatura. Los dos personajes dialogan dentro de un Julio que, por fuera, parece Manuel: podría ocurrir que el primero aliviase la pérdida del segundo habiéndose convertido en el escritor, pero también Manuel podría estar utilizando a Julio para vivir a través de él, teniendo en cuenta la facilidad con que este adopta su punto de vista.

Los simulacros en los que ha estado participando (y también los que ha observado), le permiten a Julio esta amplitud de conciencia que llegará al extremo de simular una familia a la medida del deseo de su mujer, pero antes de eso habrá tenido que contemplar otras posibilidades de agrupación familiar diferentes a la única que podía permitirse considerar al principio del relato. Veamos cómo llega a construir una familia a su medida después de haber deconstruido la agrupación tradicional.

En *Laura y Julio*, Manuel elabora toda una teoría de la posmodernidad literaria en los correos que envía a Laura, su amante, tratando de justificar la clandestinidad en la que debería mantenerse la relación. Según su visión, el relato de su adulterio pertenecería a un “género menor”, en comparación con las novelas que la convención académica ha prestigiado a lo largo de la historia. La única manera de aprehender la realidad es la deconstrucción de la institución que la somete a un código de representación determinado, por eso la telenovela es el género que mejor puede contener esa pasión adúltera, porque delata y critica la presencia de la convención que la define como tal:

“Te quejabas ayer” [...] “de que nuestra situación comienza a parecerse a una telenovela. Es verdad, Laura, amor, pero la telenovela es el relato por excelencia de nuestra época. Muchos escritores de los considerados cultos empiezan a referirse a ella con respeto [...] La posmodernidad, que es la época que nos ha tocado vivir, se caracteriza por el desprestigio de los grandes relatos. Nadie, excepto los investigadores, lee hoy las novelas que históricamente se han considerado importantes. Resultan indigeribles, a menos que te acerques a ellas con un afán arqueológico. Lo que se escribió pensando en el público ingenuo, que es el lector natural del género novelesco, es en la actualidad pasto de sabios y eruditos. La única forma de relato viva es la telenovela, en parte porque nos acerca al género oral, del que procedemos [...] Separados por un tabique y por un patio interior, como dos presos que ocuparan celdas contiguas, estamos inventando, para comunicarnos, un código secreto cuya primera obligación es no parecerse a ningún otro. Pregúntame si tenemos sentido, si vale la pena sacar adelante una historia de amor condenada al secreto, y te diré que sólo las historias como la nuestra valen la pena. Mira a tu alrededor, observa las relaciones de la gente, las determinaciones infames (de orden económico, social, incluso religioso) que caen en seguida sobre quienes se aman, y comprenderás que tú y yo

somos, en medio de un mundo sin significado, verdaderos atletas del sentido” (ibíd. 141-142).

La voluntad de Manuel es que su historia de amor con Laura permanezca en el secreto, porque solo así tendrá sentido. Aquellas pasiones que se someten al orden institucional se evaporan, ahogadas por la convención. Lo mismo ocurre con las novelas escritas para un público que ya no existe, porque las formas históricas de organización de la experiencia y de construcción de la subjetividad soportadas por el lenguaje que justificaba su existencia, han periclitado (Lozano Mijares, 2007: 84). El secreto debe mantenerse para los dos amantes, “atletas del sentido”, porque es la salvaguarda del deseo.

En la recopilación titulada *Cuentos de adúlteros desorientados* (Millás, 2007-6), también se cuestiona la entidad de la institución matrimonial, institucionalizando el adulterio, su amenaza más directa. Desde esta perspectiva, el contrato matrimonial también organiza aquello que lo ataca frontalmente y lo convierte en un simulacro de subversión. Aquí, la transgresión beneficia al orden: “Lo curioso es que la beneficiaria de mis aventuras todas eras tú. [...] ¿Qué te jugabas tú cuando yo me jugaba la vida arrancando unas faldas nuevas o explorando los jugos de otros cuerpos” (ibíd.: 15). El matrimonio puede consolidarse con la práctica del adulterio, porque el supuesto desorden puede llegar a convertirse tanto en rutina, como en un exceso retórico vacío de significado que revalida el contrato matrimonial porque, de alguna manera, la traición del adúltero no es más que nostalgia pervertida de aquello que supuestamente traiciona (*El adulterio como vocación, El secador y la liga, Confusión, Un hombre vicioso*). Como su propio autor afirma en el prólogo de la recopilación: “la base del matrimonio es el adulterio”, y luego amplifica su aserción: “la base sobre la que se sostiene la realidad es el adulterio” (ibíd.: 11). En cualquier caso, el límite institucional es el que posibilita el espacio de la transgresión, pero el deseo puede estar también dentro de los

límites de lo tolerado, cosa que ignoran muchos de los personajes del libro; no saben dónde está el objeto de su deseo, de ahí que se trate de “adúlteros desorientados”, que simulan juegos conyugales en el ámbito de la prácticas ilícitas.

Volviendo a *Laura y Julio*, el proceso de integración de la complementariedad que enfrentaba a Julio con su vecino, le permitirá asimilar también algunos conceptos cuestionadores de la institución familiar como los que se están mencionando, que deberían darle identidad de padre. Con ello, podrá llegar a deconstruir la convención prestigiada por la tradición que le da esa identidad, en otras palabras, el *metarrelato* en el que basaba su modelo de familia (Lozano Mijares, 2007: 61). Ya se han mencionado anteriormente algunas desviaciones de la institución familiar relacionadas con la cena de fin de año en casa de la nueva familia de su padre; allí conoce a la hija de su hermanastra, y esa relación va a ser una manera de que Julio ejercite la función paterna, en un ámbito poco acogedor para sus aspiraciones “patriarcales”, como delatan las puntualizaciones de la joven madre soltera:

-Que muchos hombres, sobre todo los recién separados como tú, nos ven a mi hija y a mí y se creen que ya tienen una familia hecha, una familia que pueden comprar a precio de ganga porque dan por supuesto que estamos desenhado que nos compren. Y una familia es muy difícil de levantar. Mi hija y yo somos una familia, aunque no lo parezca (Millás, 2007-7: 176).

La niña lo requiere para que le cuente una historia, que se irá ampliando y modificando como lo hace también su relación. Ella acoge a Julio como a un padre y lo hace por instinto, sin otra mediación que la del tacto, de tal manera que “al percibir el calor del adulto, la niña se encogió con gusto proporcionando a Julio un placer desconocido” (ibíd.: 88). Él se asusta de las sensaciones que la relación le provoca, y recuerda la primera vez que pensó en la paternidad como recurso para llenar el vacío de su matrimonio:

Vio cómo envejecían el uno frente al otro, cómo se les agotaban las palabras. Curiosamente, no se le ocurrió que podrían separarse, jamás eso estuvo en sus cálculos, pero se le ocurrió que podrían tener un hijo. Había pensado, pues, en él como en una suerte de liberación del matrimonio, pero ahora que había perdido el matrimonio [...] le parecía que el hijo tenía valor propio. Imaginó que Julia era su hija; se vio llevándola al colegio, leyéndole cuentos, invitándola al cine. La imaginó de adolescente... (ibíd.: 92)

Esta es una forma de acercamiento paternofilial en la que el padre lo es, porque lo ha adoptado una hija que no podrá ser suya, puesto que la madre no lo va a permitir. Ella no está dispuesta a que Julio se “haga cargo” de la supuesta necesidad de padre que tiene su hija, ni de la de marido que tiene su madre. Su hermanastra considera que ya tiene una familia. A pesar de eso, y debido al afecto que la niña siente por él, Julio frecuenta su casa y asume un papel tradicionalmente femenino en el hogar de las dos mujeres; cuida a la hija de su nueva hermana mientras ella, que se dedica a la prostitución de lujo, sale a hacer algún servicio. También recoge a la niña a la salida del colegio (ella lo ha presentado a los profesores como su padre), y limpia y ordena la casa. Como se ha venido señalando, la superación de la complementariedad que relacionaba a Julio con Manuel, y la familiaridad con el simulacro conseguida por acumulación a lo largo de la novela, permiten este comportamiento más flexible. Además de eso, su talento para la narración de relatos y para la construcción de mundos posibles queda fuera de duda con sus creaciones para la hija de su hermanastra. Con todo ello, ya está preparado para dar a su mujer lo que ella desea, cuando la muerte de su amante sea un hecho consumado:

“Hoy he ido al médico, me ha hecho una ecografía y es niño. Es lo que quería en el fondo de mi corazón, que fuera niño para que me recordara más a ti” “No quiero ni pensarlo, AMOR MÍO, pero en el supuesto de que tú no volviera nunca de donde quiera que te halles, criaría a este niño como si te criara a ti, lo amasaría como si te amasara a ti, le daría forma como si te diera forma a ti y tú resucitarías en él gracias a mis cuidados [...] “A veces pienso que de un modo u otro lees estos mensajes míos, quizá mientras los escribo. Sabemos dónde está tu cuerpo, en la cama del hospital, pero no por dónde se mueve tu energía. No te rías de mí por

creer más en la energía que en la carne. Nuestro amor no podría explicarse sólo en términos físicos. Pero, por si fuera poco, te llevo dentro de un modo real. Si el niño (una extensión de ti) es capaz de escuchar la música que pongo para él, ¿por qué no va a serlo de leer mis pensamientos y trasladártelos?” (ibíd.: 133-134).

He aquí los fundamentos del mundo posible en el que se basará la futura convivencia matrimonial de los personajes que dan título a la novela, tras la muerte del amante de Laura; los contiene un último correo electrónico escrito por Julio haciéndose pasar por el fantasma de Manuel. En él alumbrará un mito familiar que permitirá que su esposa (a quién nunca ha dejado de querer) vuelva con él. La creencia de su mujer en las experiencias extrasensoriales contribuye a la verosimilitud del mundo de ficción creado por las indudables habilidades demiúrgicas de Julio. Él funda un universo de posibilidades a la medida del deseo femenino a través de un canal semiótico (Garrido Domínguez, 1997: 17) preñado de deseo prohibido:

¿Sabes? Julio y yo, pese a las apariencias, estábamos misteriosamente unidos por un vínculo de complementariedad. Es cierto que no tiene grandes ideas abstractas, pero es un genio de lo concreto. Para sacar adelante un hijo hacen falta grandes ideas, sí, pero también cosas definidas, tangibles, prácticas. Nadie mejor que tu marido podría ocuparse de estos aspectos. En cierto modo, esa criatura que llevas en el vientre es hija de los tres [...] No le cuentes jamás lo nuestro ni le insinúes la posibilidad de que el niño no sea suyo. Llámale tras mi entierro, y vuelve con él porque también en él ha quedado una parte muy importante de mí (Millás, 2007-7: 184-185).

En *Laura y Julio*, finalmente, la realidad se transforma en aquello que se le exige desde alguna instancia consciente o inconsciente, y el mismo constructivismo radical se observa en *Volver a casa* (Millás, 1996) a través de una peripecia totalmente diferente, organizada en torno al tema del doble, como ya se ha dicho en páginas anteriores. De cualquier forma, el simulacro sirve en estos dos relatos para domesticar una realidad poco resistente al deseo y que incluso llega a identificarse con él. Para que Juan Estrade se convierta en el escritor que siempre ha querido ser, debe limitarse a esperar a que su

hermano gemelo le indique el camino que debe seguir; así se podrá escribir el relato que cuenta la historia de esa transformación, pasando por la confusión de las identidades de los hermanos. Este proceso avanza definitivamente cuando permite que un colega de su hermano lo identifique como el escritor conocido como José Estrade. Asumiendo esa identidad prestada, le cuenta que ha estado retirado cuatro años porque trataba de terminar una novela titulada *Volver a casa*, que sigue viviendo donde vivía, y que tiene una mujer llamada Laura. Después de esa entrevista, en la que Juan (antiguo José) se narra a sí mismo para otro, se da cuenta de que no desdeña el ejercicio de la simulación: “tras el encuentro con aquel sujeto se había instalado en su ánimo una suerte de desvergüenza, de cinismo, que parecía convenir a sus intereses” (ibíd.: 321). La permanencia en el fingimiento también le permitirá oírse hablar de literatura, con una solvencia propia de quien tiene una larga trayectoria artística, en una tertulia literaria que su hermano acostumbraba a frecuentar; eso hace que la audiencia lo contemple con respeto y cierta admiración. La vanidad de sentirse envidiado ocupa el lugar que la identidad todavía no posee, y así empieza a sentir que hay algo coherente en todo lo que le está pasando, aunque le esté pasando a otro. Por otra parte, lo que realmente le pertenece queda enajenado por el poder performativo de la atribución de identidad de que es objeto por quienes lo confunden con su hermano, el escritor:

Nunca su vanidad había estado más llena; nunca su sentido común, expresado en palabras, había alcanzado el grado de excepcionalidad de aquella noche; jamás se había sentido tan de acuerdo consigo mismo como en aquel bar donde todo el mundo le restituía una identidad de la que había permanecido alejado tanto tiempo.

En algún momento dado se acordó de Julia, su mujer, pero como si se tratara de un recuerdo que afectara a otro y que era incapaz, por tanto, de producirle algún daño moral. Julia era un viejo asunto, un trámite burocrático que se resolvería solo y cuya idea era inhábil para enturbiar su futuro (ibíd.: 340).

Juan está construyendo su propia trama: “La vida era una trama, un conjunto de historias anudadas, entrelazadas, que daban lugar a un tejido que denominamos

existencia” (ibíd.: 322), y para eso tiene que desarrollar una aptitud para el simulacro que queda fuera de toda duda, incluso para él, que siempre ha sido tan adicto al descreimiento de su propio talento. El reencuentro con Laura hará que lo que percibía como ficción se convierta en realidad después de haber sido confrontado con los recuerdos de su cuñada; para ella todavía es el falso Juan, pero su olor lo identifica como José:

Laura, como si hubiera reconocido al fin cuál era su territorio, lo condujo entonces al dormitorio conyugal [...]. Sus ambiciones sexuales y sus necesidades afectivas se encontraron al fin en aquella habitación desconocida, pero tan suya como el resto de la casa que quizá estaba aún algo desamueblada porque llevaba años esperando la llegada de su verdadero dueño.

Agotado por el esfuerzo se echó a un lado y comprendió, feliz, que iba a dormirse, que por primera vez en muchos años iba a entrar en el sueño sin haber aplazado su deseo [...] Cuando se hallaba cerca de la frontera situada entre el sueño y la vigilia, escuchó su voz que decía: -Hueles como José cuando éramos jóvenes. Había olvidado este olor, este olor... (ibíd.: 367).

De esta manera, el falso Juan recibe una prueba definitiva de que la identidad es una instancia que se certifica desde el exterior. Lo están construyendo, diciéndole todo lo que él es incapaz de decirse a sí mismo. Su nueva realidad le está devolviendo que él es José, y que nunca ha dejado de serlo. Finalmente, su hermano le da la prueba definitiva de ello al enviarle un sobre a su nombre, a nombre de José Estrade. En él le devuelve su personalidad:

No te quejes, te dejo instalado en la fama, en la consideración pública, en el aprecio de los críticos. Dudo que tú lo hubieras hecho mejor porque eres la parte más desastrosa de nosotros. Por eso eras también el buen estudiante, el buen hermano, el buen hijo, porque solo bajo esa apariencia de bondad podías ocultar tu verdadera condición de gusano envidioso, de rata mezquina, de personaje ruin. La literatura, permíteme expresarlo de algún modo grosero puesto que ya no soy escritor, es una mierda y tú eres la mosca que se va a comer esa mierda durante los próximos años (ibíd.: 376).

La prótesis, motivo recurrente en las novelas de Millás, es un artefacto que permite cambiar la persona a voluntad, simulando ser otro. En *Volver a casa* (Millás,

1996: 3) se trata un antifaz perteneciente a la médium que lo acercó al fantasma de su madre. El antifaz es un filtro entre José y el mundo, por eso se permite decir lo que le viene en gana cuando lo lleva puesto, porque aunque la realidad la ve borrosa, su visión interior se clarifica: “Se veía a sí mismo como un escritor notable, lleno de libros y de fama, cuyos escritos esperaban con ansiedad lectores y editores” (ibíd.: 449). Los efectos conseguidos con la exhibición de su prótesis y de su elocuencia generan una enorme expectación en todo el país. En una entrevista anuncia una nueva novela protagonizada por un hombre que se convierte en su madre sin darse cuenta; la madre siempre ha odiado a su hijo, y le hace todo el daño que puede para favorecer a su hermano, que es su hijo preferido. De esta manera, la recursividad en el ejercicio del simulacro transmuta la vida real en trama novelesca, en un juego interminable al que sólo la muerte puede poner fin.

En el prólogo a la edición que recibe el nombre de *Trilogía de la soledad*, en la que está incluida *El desorden de tu nombre* (Juan José Millás, 1996-1), su autor declara que le apeteció investigar en ese relato la posibilidad de que el éxito social se alimentase del fracaso íntimo, porque hasta entonces los personajes de sus novelas siempre se deshacían por fuera cuando se degradaban por dentro. Como se verá a continuación, ese fracaso personal se debe, en gran medida, al menoscabo de lo social, que precede a la ruina íntima en Laura y en Julio, los amantes adúlteros de la novela. Ella se convierte en una asesina y Julio alcanzará el éxito social aprendiendo a mirar a través de las rendijas que el sistema deja abiertas para individuos que han aprendido a ver “el otro lado” de la realidad:

Julio afirmó con un movimiento de cabeza y frunció ligeramente los labios. Entonces [...] comprendió que la realidad inmediata, la más familiar, la de todos los días, estaba llena de rendijas por las que un temperamento como el suyo podía penetrar para observar las cosas desde el otro lado. Esas rendijas estaban hábilmente camufladas por las costumbres, por las normas, por los hábitos de comportamiento. Pero de

vez en cuando se mostraban como una herida, como una boca abierta [...] y uno podía entrar en el laberinto al que daban acceso y manejar desde sus túneles la vida como un muñeco de guiñol (ibíd.: 156).

Con estas coordenadas morales, los amantes se sentirán libres para comenzar una nueva vida en la que la suya y la de cualquier otro estará en su poder, porque han anulado las estructuras sociales que contenían su pulsión de muerte (Laplanche y Pontalis, 2004: 336):

-Ahora debes irte, no quiero que te vea la niña cuando se despierte. Tenemos toda la vida por delante.

-Toda la vida, amor, la nuestra y la de los otros. Toda la vida – respondió Julio enfebrecido. (Millás, 1996-1: 163).

En esto consiste el éxito para Julio: en disponer de su vida y de la de los otros. Descubrir que la identidad es una instancia lábil (una prótesis) le permite poner a su disposición todos los constructos sociales y morales que la apuntalan, después de haber roto todos los frenos que lo retenían. Renuncia al “plagio” (a lo que iguala a quienes comparten un determinado orden moral), y construye una realidad a su medida con un orden propio: “no tengo culpa ni memoria de culpa, somos una pasta moldeable y proteica –otra palabra-; proteica debe venir de prótesis; lo que no es prótesis es plagio” (ibíd.: 163). Pero no hay ninguna grandeza en este abandono a las leyes de la pulsión porque no conduce a los personajes a una labor creativa, ni a ningún territorio vecino de la épica en el límite de la ley, o a un conocimiento cabal de sí mismos, sino a un estado próximo a la esquizofrenia, propio de los sujetos representados en la narrativa española posmoderna, en la que “la oscuridad, la sombra, el desengaño, empuja a la huida, a la disociación del yo, a la locura, pero siempre individual, alejada de lo colectivo” (Lozano Mijares, 2007: 222) Este alejamiento de lo colectivo que conforma una nueva personalidad proteica, y lábil, especialmente apta para el devenir posmoderno es, precisamente, la causa del fracaso individual. Ese narcisismo no es una compensación a una falta percibida en la personalidad, sino una nueva conciencia indeterminada,

fluctuante y permanentemente disponible, adecuada para el simulacro (Lipotevsky, 2003: 58).

El fracaso de Elena consiste en no haberse implicado en la construcción de una vida social propia, en haber permitido que su marido saquease su existencia y la de su familia para conseguir una reputación profesional con la que ella no se identifica:

Desde que nos casamos toda nuestra vida se ha organizado en función de sus intereses, de su carrera. Yo he ido renunciando poco a poco a mis aspiraciones para facilitarle a él las cosas y ahora que empieza a triunfar soy incapaz de ver qué parte de ese triunfo me correspondería a mí. Pero Carlos, muy sutilmente, me fue reduciendo a esta condición de ama de casa quejumbrosa, justo la imagen de mujer que más odio (Millás, 1996-1: 52).

Por eso se da cuenta de que, en realidad, su papel solo consiste en contribuir a la representación de una vida matrimonial modélica. Al comprender esto, el rencor comienza a apoderarse de ella, y en su diario escribe el relato de su decadencia: “Él es un buen profesional y yo tengo estudios universitarios. Y tuve un trabajo que dejé, porque me gustaba la casa y la familia, etcétera. Todo es mentira. El parque está lleno de mentiras” (ibíd.: 52).

Julio trabaja de editor pero siempre ha querido ser escritor. Su esfuerzo de años en la editorial se verá, sin duda, recompensado con un ascenso que no puede hacer propio en términos de goce, porque los requerimientos de su narcisismo, que desdeña lo político en beneficio de lo psicológico (Lipotevski, 2003: 49 y ss.) sobrepasan cualquier posible compensación de una realidad que él estima precaria:

Acarició brevemente la idea de su posible ascenso y se felicitó por la habilidad con que había manejado los hilos de la trama para alcanzar este fin. Le disgustaba, sin embargo, el hecho de que la noticia no le hubiera proporcionado el grado de excitación o de alegría que él había imaginado para cuando llegar ese momento. Estaba a punto de alcanzar por su propio esfuerzo la cúpula del poder de una gran editorial, de una gran empresa, y no sentía por ello un gozo personal, como si las cosas más importantes de la vida dejaran de desearse en el momento mismo de alcanzarlas (Millás, 1996-1: 60).

Las reglas del juego empresarial, que ha respetado durante años, no le dan la relevancia que necesita, y lo social no colma sus expectativas individuales. Su presunción no tolera que el espejo de la sociedad le devuelva reflejada su propia mediocridad, que solo puede disimular elaborando proyectos narrativos que nunca llegan a materializarse. Por otra parte, el buen desempeño en su trabajo solo certifica su falta de talento para la creación literaria y lo aleja cada vez más de ella:

Bromas aparte, es curioso que no haya podido nunca escribir más de veinte folios seguidos y que, sin embargo, haya llegado a ocupar un puesto de poder en una importante editorial. Yo decido lo que se debe publicar, pero sólo puedo ejercer ese poder sobre las obras de los otros. Los otros tienen la obra y yo tengo el poder. Lo peor es que, si pudiese elegir, no cambiaría una cosa por otra. Conservo aún la fantasía de que las dos son compatibles. Intuyo, sin embargo, que cada éxito profesional en la dirección del poder me aleja un paso más del lugar en el que sería posible la realización de la obra. Tal vez por eso la noticia de mi futuro ascenso no me haya producido tanta alegría como yo esperaba (ibíd.: 64).

Donde cree que puede ver lo mejor de sí, es en la consulta de su psicoanalista y en sus encuentros con su amante. Sin embargo, cuando está con ella se contempla a sí mismo en compañía de Teresa Zagro (un recuerdo extático del que Laura es eco manierista, como se verá), y en la terapia, cuando no elabora complicadas teorías con las que evita la implicación personal en su análisis, deja patente su incommensurable petulancia. Julio necesita, y así se lo hace saber a su terapeuta, que lo quieran y que lo admiren, para de ese modo ocultar el profundo desprecio que siente por quienes hacen eso. En ellos desprecia lo que no le gusta de él, y se niega a tolerar el ejercicio de la compasión mutua que parte de la aceptación de la propia debilidad. Quiere ser diferente y superior: “Yo, desde luego, no voy en ese grupo. Prefiero morir tres veces más que cada uno de los otros a cambio de una cierta grandeza individual, de un cierto reconocimiento” (ibíd.: 67), y no consiente que la realidad mediada por estructuras sociales de contención limite sus aspiraciones (Gomá Lanzón, 2007: 56). El propio terapeuta dejará de ser valorado como una figura depositaria del saber que Julio necesita

para elaborar sus fantasías y poder enfrentarse con la realidad (Zizek, 2008: 61), para pasar a ser uno de tantos que desprecia, como se despreciaba a sí mismo “antes de fecundar su vida con la de Teresa” (Millás, 1996-1: 70). Carlos Rodó deja de tener el supuesto saber y se convierte en un individuo mezquino, calvo, casposo y hasta bellaco: “aún hubo de añadir a la escasez de pelo y a la existencia de caspa un rostro lunar atravesado por una sonrisa taimada y unos ojos de mirar oblicuo, como los de un representante que no cree en el producto que, sin embargo ha de vender” (ibíd.: 70). Su presencia provoca en su paciente el mismo rechazo que la taza de caldo con la que su madre pretendió curarle la fiebre días antes: los dos disimulan bajo una apariencia bondadosa el mal que no dudarán en hacer.

El reconocimiento que necesita Julio no está al alcance de su creatividad, aunque quizás sí pueda obtenerlo cuando aprenda a mirar por las rendijas con que el sistema camufla la realidad para observar las cosas “desde el otro lado”. Por ahora, el soniquete de *La Internacional* que oye con frecuencia en su cabeza, y que siempre lo emociona como en su juventud, comienza a ser percibido con el añadido de “un confuso malestar de conciencia, pero también un movimiento nostálgico difícil de calificar” (ibíd.: 65); en cualquier caso, las viejas consignas no parecen modificar su actitud más allá de “un confuso malestar” nostálgico de un metarrelato que ya ha perdido su antigua eficacia performativa. La hipertrofia de la propia conciencia ha sustituido a la conciencia de clase, por eso, la singularidad es la única tabla de salvación en la que Julio confía. Laura (recuerdo de Teresa) le permite verse como ser único, lo mismo que la creación literaria larvada y autorreferencial:

Yo me quiero salvar [...] Y vislumbro a veces que la salvación consistiría en estar enamorado como lo estuve de Teresa, o como creo que lo empiezo a estar de Laura. Pero también en escribir esa obra a la que imaginariamente me dedico.

Llevo años mirándome ahí, sentado, con la paciencia de un sabio, con la vocación de un sacerdote. Y esa imagen me salva, me libera de los

estados de ansiedad, me da la paz que necesito frente a las humillaciones de la vida diaria (ibíd.: 67).

De esta forma, Julio se construye a sí mismo adoptando el papel de narrador en un texto todavía inédito. La respuesta que le da a Laura cuando le pregunta quién es él en realidad, es reveladora a este respecto: “Yo soy el que nos escribe, el que nos narra” (ibíd.: 74). Haciéndolo llegará a cambiar el rumbo de su existencia y de quienes lo rodean, con una facilidad que a él mismo le hará sentirse “asustado de que la realidad se pudiera moldear tan fácilmente en función de sus intereses” (ibíd.: 162). La escisión de Julio, que le permite estar fuera y dentro de la realidad, narrándose a sí mismo en compañía de otros a quienes también relata, delata la necesidad de una instancia intermediaria para no tener que enfrentarse con el mundo de manera directa, pero, como ya se ha visto que desdén la institucional, habrá que concluir que esa narrativa que necesita interponer entre él y el otro, es otra muestra de escisión por hipertrofia del Yo, preludio de una esquizofrenia.

En la última sesión con su terapeuta, Julio da un paso más hacia el endiosamiento, jugando él solo a complicados juegos deconstructivos que tienen por objeto desenmascarar las convenciones que sirven para certificar la identidad de quien las asume: “Lo cierto es que su lugar y el mío, por poner un ejemplo, son perfectamente intercambiables ¿Qué es lo que hace que usted sea el psicoanalista y yo el paciente excepto sus títulos y mi necesidad?” (ibíd.: 123). La identidad es una certificación que parecen necesitar, más que su supuesto poseedor, quienes dudan de él; precisamente, la necesidad de hacerla ostensible es la prueba de su inexistencia: “Visto esto, parece absurdo que los hombres nos empeñemos en la búsqueda de un destino propio o de una identidad definida. Si de verdad tuviésemos identidad, no necesitaríamos tantos papeles (certificados, carnés, pasaportes, etcétera) para mostrarla” (ibíd.: 124).

Así las cosas, el terapeuta no tiene más remedio que hacerle saber a Julio que está delirando, pero que el suyo es un delirio deliberado, a lo cual le responde usurpando el discurso de su psicoanalista y reconduciendo la terapia hacia los asuntos que le interesa tratar, demostrando que sus lugares son perfectamente intercambiables: “No ignoro que usted representa para mí sucesivas figuras de autoridad cuyo vínculo todavía no he conseguido romper. Tengo entendido que la representación de esas figuras forma parte de su trabajo. Pero ahora, si a usted no le importa, estamos hablando del mío y yo soy escritor” (ibíd. 127-128).

En este momento conviene examinar cuál es el lugar que ocupa en el relato Carlos Rodó, psicoanalista de Julio y marido de su amante, puesto que es uno de los vértices del triángulo adúltero que desaparecerá por iniciativa de su propio paciente, por muy velada que ésta parezca:

Se levantó, pues, cogió el canario y lo arrojó en el cubo de la basura. Pero al regresar a la cama su rostro delataba que se había deshecho de algo más que de un pájaro. Laura, por su parte, tras contemplar las idas y venidas de Julio sintió que se estaba convirtiendo en otra [...]

-Ojalá uno pudiera desprenderse de algunas personas con esta facilidad –Dijo Julio colándose entre las sábanas.

-¿De quién te gustaría desprenderte? -dijo ella.

-De tu marido, por ejemplo –respondió Julio algo sombrío.

(ibíd.: 111-112).

El psicoanalista es el padre débil que Julio elimina para poder quedarse con quien representa el papel materno en la tríada edípica. Posteriormente se comprobará cómo todo lo relacionado con el constructo materno es el manantial del que se alimenta la perversión de los amantes adúlteros, pero ahora veamos en qué consiste esa debilidad del sujeto depositario del saber que buscaba Julio en la terapia. Carlos Rodó es un personaje subordinado a las instituciones de poder que él trata de representar con el decoro conveniente. La pragmática de su discurso denota una rígida puesta en escena previa:

Carlos Rodó controló el movimiento de curiosidad provocado por esta conversación y ajustó los músculos del rostro antes de dirigirse a sus interlocutores. Tenía que encontrar el tono adecuado, las palabras precisas, la sonrisa justa. Con todo ello debería transmitir un mensaje cuyas partes denotaran, en las debidas proporciones, un cierto grado de sumisión; otro, de seguridad y firmeza profesional, sin olvidar una porción de desprendimiento, de desinterés personal por los que se le ofrecía. (ibíd.: 115).

El cinismo de Rodó le permite aplastar a sus adversarios arropado por un programa político que diluye su responsabilidad: “En este punto se le sugirió a Carlos Rodó la realización de un par de mezquindades y de cinco o seis trampas, dirigidas contra colegas suyos, que él aceptó como si se tratara de movimientos tácticos bajo cuya inteligente planificación quedaran ocultos los aspectos más viles del problema (ibíd.: 116). La debilidad del terapeuta queda de manifiesto cuando se entrevista con su propio psicoanalista, a quien no ve desde hace años, porque decidió interrumpir su análisis en contra de su consejo. Le hace un resumen de su brillante trayectoria profesional y le anuncia que va a ser propuesto para un importante cargo en el área de salud del ayuntamiento. El desinterés del terapeuta supervisor por ese asunto, le hace confesar que el motivo de su consulta es que su profesionalidad está en entredicho por culpa de Julio Orgaz. Su relación con él se ha invertido de tal modo que es el psicoanalista quien necesita a su paciente, porque está fascinado por el deseo que siente hacia su mujer. Se ha vuelto a enamorar de la Laura que Julio recrea para él en la consulta y, de alguna manera, ha alentado la relación adúltera para seguir en contacto con esa imagen del deseo del otro:

Poco a poco fui enamorándome de mi propia mujer y, si en alguna sesión no se refiere a ella, yo lo provoco sutilmente para que lo haga. Y, en fin, esto me ocurre cerca de los cuarenta años, en plena madurez y en pleno triunfo, cuando creí haber conjurado para siempre tales peligros. Lo grave es que no puedo liberarme de ese paciente, lo necesito, porque él es el vínculo que todavía me une a Laura; me he enamorado de ella a través de sus palabras (ibíd.: 119).

La respuesta que recibe Carlos Rodó de su analista es una aplicación práctica de lo que René Girard (1985: 160 y ss.) describe como relación sadomasoquista, en la que el deseo propio se configura con arreglo al deseo del otro. A éste último, la baja estima del deseador le atribuye un prestigio que nunca llegará a ser alcanzado por aquél, dado que el prestigioso se encargará de poner distancia entre ambos. El supervisor de Carlos Rodó no tiene nombre, pero tiene el saber, y por eso es capaz de decirle a su supervisado lo que no quiere oír: que, en realidad, está enamorado de su paciente, con quien mantiene una relación especular. Los dos, a su juicio, no tienen una lógica interna en su ambición de poder:

Fíjese: los dos tienen edades parecidas, los dos poseen un grado de ambición social y profesional importante, en ambos existen indicios de un remordimiento general que ninguno reconoce, y los dos parecen estar locamente enamorados de la misma mujer. Oyéndole hablar, cuando describía a su paciente e interpretaba sus impulsos, yo tenía la impresión de que usted hablaba de sí mismo. Su paciente es su espejo. Me ha dicho que estaba a punto de alcanzar un puesto de mucho poder en la editorial en la que trabaja y eso pasa justo en el momento en el que usted está a punto de alcanzar un puesto de mucho poder en la sanidad pública. Piense en ello [...] El problema no es ambicionar el poder, sino que no exista una lógica interna en ese deseo (Millás, 1996-1: 121).

Los dos vértices masculinos del triángulo adúltero que muestra la novela están alienados por su deseo de poder: para poder llegar a ser quienes ambicionan ser, tendrán que convertirse en otros, porque su deseo no tiene “una lógica interna”. De los dos, Julio parece ser el más hábil a la hora de construir un mundo a la medida de sus necesidades. Para él, la realidad es el deseo. Cuando consigue instalarse “en el otro lado de las cosas” (ese estado que le permite mirar sin ser visto porque su máscara lo impide), puede manejar a su antojo las situaciones que le permitirán escalar peldaños en el escalafón de la empresa:

El presidente pareció satisfecho con la actitud fría y distante de Julio, que ni siquiera llegó a dar las gracias por su nombramiento. Sabía que esa forma de despego aumentaba el deseo de su presidente y ponía en evidencia los aspectos más serviles de su director. La realidad, de

repente, parecía una masa dócil de moldear entre sus manos. Tuvo la impresión de que podía hacer con ella lo que le viniera en gana, de que le bastaría pensar una cosa para que ésta, inmediatamente, se cumpliera (ibíd.: 155).

Con su capacidad probada para transformar el mundo a su antojo, se las arreglará para hacer desaparecer al marido de Laura, puesto que ya ha decidido que sus lugares son perfectamente intercambiables.

El límite del narcisismo de Carlos Rodó lo pone su terapeuta. El de Julio no conoce límite. La figura paterna que debería imponérselo está enamorado de él, por eso lo autoriza a convertirse en un semidiós, con poder para disponer de su vida. Su mujer será su ejecutora, en un relato donde lo femenino es el origen y la vía de transmisión del mal. Lo masculino es débil en este relato, como lo es también en las novelas de Millás analizadas en páginas anteriores; no tiene fuerzas para imponer un límite que no es capaz de admitir en su propia esencia. Laura se ocupará de actualizar las vagas alusiones de Julio al crimen que debería cometerse contra su marido, porque ella ya ha descubierto que nada le va a hacer sentirse culpable, y también que la cercanía de la muerte la excita, por eso Julio se encargará de que el paraíso erótico de los amantes prometa experiencias sadomasoquistas cercanas al límite de la vida.

El narrador omnisciente muestra este dominio de la pulsión de muerte en los amantes desde una renuncia a la tragedia, que subraya la ligereza de sus planes: “Va a pasar algo para que se arregle lo nuestro, ¿verdad?” (ibíd.: 141). Desde esta anulación del *pathos*, Julio aparece como un individuo cínico que no exterioriza sus deseos para no implicarse en su ejecución. De alguna manera él ya sabe lo que va a ocurrir, porque se ha vuelto *autopoiético*; se hace a sí mismo, construye un mundo propio, porque se ha convencido de que la realidad no está tan lejos del delirio. Su mundo, como le ha diagnosticado Carlos Rodó, es el producto de un “delirio deliberado”. Ha convertido su deseo en su única realidad posible.

4.3. LA DESESTABILIZACIÓN DE LO REAL.

El mundo (Millás, 2008-2) es una muestra de autoficción que es problematiza la ontología del término al que alude en su título. El “mundo” es una realidad acabada, que puede percibirse de manera absoluta, dependiendo del ángulo de visión posible, de la sustancia que se haya ingerido, o de la similitud con otro escenario vivido con la misma intensidad totalizadora en la infancia. En cualquier caso, se está aludiendo a un espacio irreal que habilita un mundo posible en el que el tiempo cronológico desaparece. Es un espacio aprehendido por una subjetividad de ontología también problemática, por eso los límites que separan lo interno de lo externo (lo que diferencia al sujeto perceptor del objeto percibido) se difuminan hasta llegar a lo paradójico: el mundo es un lugar que habita en el personaje.

La primera vez que el protagonista de *El mundo* vio una perspectiva en contrapicado de la calle donde vivía, desde el sótano de la tienda de su amigo el Vitaminas, sintió que la realidad ya estaba sometida a un sistema de representación previo, que precedía al de su mirada:

Miré y vi una perspectiva lineal de mi calle, pues en la zona donde se encontraba la tienda la acera se ensanchaba, de forma que el edificio formaba un extraño recodo. Me pareció una tontería, al menos durante los primeros minutos, pasados los cuales tuve una auténtica visión. Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo poseía calidades hiperreales, o subreales, quizá oníricas. Entonces no disponía de estas palabras para calificar aquella particularidad pero sentí que me encontraba en el interior de un sueño en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta. Vi la puerta de mi casa, desde luego, pero también la fábrica de hielo, la mercería, la panadería, el taller del escayolista, el del recauchutador, la academia de mecanografía... Quizá debido a la hora, la calle despedía el fulgor que debe quedar tras un ataque nuclear. Más que mi calle, era una versión mística de mi calle (ibíd.: 48).

La calle, vista desde esa perspectiva, se transforma en un espectáculo que el protagonista desea contemplar con regularidad. De tal manera se siente fascinado por lo que ve, que su amigo se aprovecha de su necesidad y le cobra por permitirle asistir a la representación “cuando comprendió que ya no podría vivir sin ver la calle” (ibíd.: 50). Después de un periodo de convalecencia febril, los dos chicos deciden salir por la trampilla a través de la cual contemplan asombrados el barrio. Una vez fuera perciben la realidad como si fuese producto de una creación instantánea que revistiese caracteres alucinatorios. Allí, lo particular contiene una clave de acceso a lo general:

La experiencia me agotó. Pero se trataba también de un agotamiento alucinatorio, repleto de detalles admirables tanto si los consideraba individualmente o en conjunto. La realidad había adquirido, además de aquel resplandor inédito, las propiedades de una construcción cuyas partes permanecían a la vista para que desde ellas pudiera viajar al todo (ibíd.: 74).

Esa experiencia infantil inaugura un modo de contemplar la realidad que se repetirá en ocasiones posteriores; la primera de ellas tiene lugar durante una fiesta en la que se celebra la publicación de un libro del protagonista, y también coincide con un periodo de enfermedad leve que le obliga a huir de los lugares atestados de gente. Esta es la razón por la que se escapa de esa reunión con la sensación “no de haber escapado de un piso, sino de una forma de vivir, de una dimensión de la realidad” (ibíd.: 88). Al alcanzar la calle, vuelve a ver lo mismo que vio desde el sótano del Vitaminas, pero ahora se refiere al lugar con unas mayúsculas que solo pueden ser justificadas desde un código privado:

Con todo, lo mejor estaba por llegar, pues al alcanzar la calle volví a tropezar, después de tantos años, con la Calle. Quiero decir que la calidad de las fachadas, de las farolas encendidas, de los bancos [...] era idéntica a la que había contemplado años atrás desde el sótano del Vitaminas y a la experimentada el día que salimos a la Calle por el tragaluz desde el que habitualmente la observábamos. La realidad había adquirido la excelencia que otorgan unas décimas de fiebre a cualquier escenario. La realidad era un escenario febril en el que cada objeto tenía una función (ibíd.: 89).

La Calle, desde ahora con mayúsculas, es ya un lugar interno, ajeno al paso del tiempo, que ordena y restringe la percepción de la realidad. La imagen se ha convertido en un arquetipo neurótico. Esta abstracción permite al sujeto que la posibilita elaborar una cartografía del mundo en la que puede encontrarse consigo mismo, en un repliegue autorreferencial cercano al solipsismo:

He visto la Calle, es decir, una especie de versión platónica de mi calle, en otras ocasiones [...] y siempre la Calle era una especie de maqueta del mundo. La vi una vez en Nueva York [...]. Los escaparates y las personas, mientras yo pasaba a su lado, comenzaron a resplandecer súbitamente como resplandecían las personas y las cosas observadas desde el sótano de la tienda del Vitaminas. [...] Y aunque yo estaba en Nueva York, tan lejos de casa, me encontraba en realidad en mi calle, como si mi calle, mi mundo, estuviera en todas partes [...]. Es muy frecuente, cuando viajo solo, que me encuentre con mi calle vaya donde vaya [...]. Y cada vez que se me aparece la calle me veo también a mí mismo e intento entenderme con una piedad a la que, con el paso del tiempo, he logrado despojar de lástima (ibíd.: 104).

El lugar interno, ya perfectamente asentado, necesita cada vez menos de la geografía externa para permitirse evocar la sensación que lo sacralizó. El protagonista puede ver el mundo desde otros “lugares” habilitados por canales semióticos: “La lectura y la escritura son también espacios desde los que no siempre, pero de vez en cuando, se ve la calle, quiero decir la Calle, o sea, el mundo” (ibíd.: 105).

Por fin, en un nuevo bucle de una trama plagada de rizos que estancan el tiempo, el protagonista se encuentra en Nueva York con la hermana del difunto Vitaminas. Él ha venido a la ciudad a dar una conferencia sobre la importancia de lo irreal en la construcción de lo real: una ironía que alude a esta paradoja fundamental en la novela que se está analizando. Con María José mantiene una relación de amor y odio que incidirá en su formación como escritor; ella es la otra mujer significativa de la novela, además de su madre, y las dos ponen de manifiesto la debilidad del protagonista ante lo femenino. La hermana del Vitaminas es la depositaria de un metarrelato (Lyotard, 1987: 4) de filiación izquierdista ante el que solo puede reaccionar con ironía:

En general observaba frente a mí la actitud perdonavidas de los escritores que no escriben. La Historia, pese a sus esfuerzos, continuaba sin alumbrar al lector capaz de comprenderla, por lo que iba retrasando indefinidamente su proyecto de publicar (y quizá de escribir).

En la actualidad, y pese a sus sucesivos fracasos como responsable editorial, goza de la protección de un grupo en el que vegeta a la espera de su jubilación. Entretanto, publica críticas marxistas en medios marginales habiendo logrado crearse una reputación de intelectual perseguida (Millás, 2008-2: 169).

En la habitación de su hotel le cuenta la importancia que han tenido ella y su hermano en su educación sentimental. En vida de este, el ahora escritor se sentía muy atraído por ella, pero la chica siempre se mostró desdeñosa, hasta el punto de espetarle un comentario que se convirtió en una obsesión eterna: “tú no eres interesante para mí” Muchos años después, consigue llevarla a su habitación del hotel sin que ella deje de resistírsele. Al despedirla, vuelve a tener la misma visión que aquella que le facilitó su hermano años atrás:

Me detuve para poner todos mis sentidos al servicio de la percepción, miré a mi alrededor y comprendí que estaba viendo la Calle, o sea, el mundo, y que yo me encontraba dentro de él. Sin dejar de estar en Nueva York, lo que era evidente, estaba en mi calle, en la calle de Canillas del barrio de la Prosperidad, en Madrid, observando desde la bodega del padre del Vitaminas la realidad, que era exactamente así. Mi calle era todas las calles (ibíd.: 166).

Se comprueba definitivamente cómo el tiempo no modifica la percepción de la realidad, porque el deseo ya la precede, agazapado en ese paisaje interno que un día fue visión alucinada. Ésta, relativa a Nueva York, es la última referencia que se hace en la novela a esa suerte de “Aleph”, cuya esencia no se ve modificada ni siquiera por un rechazo tan radical como el de la hermana del Vitaminas. Ese espacio se ha ido haciendo más autónomo y ha ido quitando la investidura de sujeto al ente que lo contenía, hasta convertirlo en escenario en el que se representan pasiones. Que eso es así lo prueba la aseveración del narrador al final de la novela:

Recordé un día en el que paseando por el campo, en Asturias, me detuve frente a una vaca que estaba a punto de parir y comprendí que el

embarazo había sucedido dentro de su cuerpo como el lenguaje sucede dentro del nuestro. Comprendí que yo, finalmente, no era más que un escenario en el que había ocurrido cuanto se relataba en *El mundo*. La idea resultó enormemente liberadora. Quizá no seamos los sujetos de la angustia, sino su escenario; ni de los sueños, sino su escenario [...] Yo era el escenario en el que se había dado el apellido Millás como en otros se da el de López o García (ibíd.: 232).

El sujeto representado en la novela titulada *El mundo* es, decididamente, débil. No tiene responsabilidad sobre sus actos porque no se percibe a sí mismo como actuante, sino como escenario donde actúa la angustia, propiciadora de un espacio equívoco “en el que el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota” (Bachelard, 1975: 257). La identidad y todos los signos que aluden a ella son solo añadidos artificiales que sirven para reparar una carencia básica; son prótesis: “un implante que se va confundiendo con el cuerpo, hasta convertirse en un hecho casi biológico a lo largo de un proceso extravagante y largo” (Millás, 2008-2: 232).

La desestabilización del espacio como consecuencia de la indefinición del sujeto que debería fijar su límite, es también una constante temática en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (Millás, 2007-4). Aquí Jesús, atenazado por el miedo tras haber sido despedido de la empresa que le otorgaba un espejismo de identidad personal, se encierra en el cuarto de baño para ponerse el bigote que lo convertirá en otro, a la manera del objeto mágico en los cuentos de hadas (Propp, 1987: 278 y ss.). El bigote fue encargado en un principio para homenajear irónicamente la memoria del padre muerto, pero poco a poco irá adquiriendo entidad de prótesis, con la cual podrá acceder a mundos posibles conectados entre sí por la reiteración de motivos comunes y la conexión analógica con otros.

El bigote es un motivo evocador de lo masculino que permite la experimentación con la identidad y sus soportes; así, cuando Jesús se lo coloca por primera vez, su persona se desestabiliza, y eso mismo ocurre también con el espacio que lo rodea. Su

pecho se hace irreal, y por eso, también es irreal la angustia que lo había poseído. Poco a poco se enajena de su cuerpo, y con ello difumina los límites que lo identificaban en la dicotomía figura-fondo:

en unos minutos, lo único real que quedó en mi cuerpo fue el bigote, la prótesis [...] El espejo, en fin, me devolvió un rostro atractivo porque se trataba de un rostro que carecía de intenciones. Soy otro, pensé, y contemplé mi cuarto de baño como si lo viera por primera vez [...] Abandoné el cuarto de baño y, tras devolver el bigote a la caja de acero, salí al pasillo y lo recorrí con mis piernas irreales, imitando los movimientos del que anda, aunque podía haber flotado por la casa como una masa de gas. Al alcanzar la altura de la cocina, mi cuerpo, además de irreal, era también universal (Millás, 2007-4: 11-12).

Esta nueva dimensión le permitirá la interiorización de lo externo en razón de su parecido con su anatomía: “tuve la impresión de que había una correspondencia misteriosa entre las oquedades de las capillas laterales [...] y las de mi cuerpo, como si más que estar yo dentro de la iglesia, fuera la iglesia la que estuviera dentro de mí: tal era en ese instante mi grado de universalidad” (ibíd.: 40). El hecho de que el cuerpo de Jesús se haya vuelto “universal” le permite advertir el juego al que están jugando quienes tienen el poder de establecer sus reglas: “Quiero decir que soy un universo lleno de constelaciones y atmósferas. Por eso te he pillado, porque desde que soy universal, en lugar de mirar las cosas, entro en ellas y veo lo que son. Y tú eres tonto, desde luego” (ibíd.: 31). También le permite relajar la presión del Superyó: “entonces vi un sex-shop frente al que había pasado miles de veces sin pensar siquiera en la posibilidad de entrar. Ahora que era universo, podía entrar en cualquier sitio”. De esta manera, Jesús se da cuenta de que “ser universal consistía en ser otro, en ser el hombre del bigote, y no aquel Jesús aquejado de una conciencia individual en torno a la cual describía órbitas circulares al ansiedad” (ibíd.: 42). El sexo venal de la sala lo traslada ahora a su hogar con su mujer: “El pasillo tenía puertas como los de los sueños. Laura desapareció por la que daba a la cocina y fui tras ella, pero lo que vi al entrar fue la cabina del sex-shop.

Estaba adquiriendo práctica en el manejo del universo y no me costó nada poner fuera la cabina que llevaba dentro” (ibíd.: 47).

En su nuevo apartamento, ubicado en el mismo edificio del sex-shop, y alquilado a escondidas de su mujer, Jesús lee los anuncios del periódico y las esquelas como si hiciese un recorrido por la periferia de una ciudad desconocida que, sin embargo, resulta similar a la del barrio de la infancia, como sucede en *El mundo*. La realidad, poco a poco pasa a ser un objeto interno: “La realidad no era sino una región del cuerpo, quizá del pensamiento; podía actuar sobre ella como sobre las uñas o el cabello. Podía amputarme de realidad si quería o lo consideraba conveniente” (ibíd.: 80)

En una de sus visitas solitarias a un restaurante caro, es premiado con un viaje a Madeira, lugar que para él resulta “autobiográfico”, puesto que su historia y la de la isla son muy parecidas, ya que se trata de una formación volcánica atravesada por una cordillera con barrancos muy profundos “que daban al paisaje un aspecto irreal o fantástico, muy atrevido en cualquier caso, igual que yo cuando me ponía el bigote” (ibíd.: 73). Así pues, Madeira es para Jesús un lugar tan familiar, que resulta ser una versión de su barrio. Se perderá en la isla como dentro de sí mismo, después de comprender que está en un momento de su vida en el cual puede coexistir con todos los posibles mundos que podría haber habitado:

Por eso a veces era uno y a veces otro, porque todas las versiones de mí que habían huido en direcciones diferentes de aquella calle, de aquel portal, de aquel barrio, habían alcanzado el lugar de la intersección y yo pasaba de una dimensión a otra de mí mismo con la facilidad con que en tu casa vas del salón a la cocina, creyendo que eres el mismo en un sitio y en otro. El caso es que me perdí contemplando remedos de supermercados y joyerías presuntas, como las de mi barrio [...] me perdí, digo, pero no en el interior de Funchal, sino en el interior de mí, porque si es verdad que entre todas las calles del universo sólo hay una que conduce a ti, yo había dado con ella, Dios mío, era la rua do Carmo. De manera que aquellas tiendas y aquellas cacharrerías pretenciosas eran en realidad las zonas de mí mismo que más había descuidado por imitar a mis contemporáneos (ibíd.: 128).

Cuando vuelve a casa, Jesús comprende que todos los libros y revistas esotéricas leídas durante su viaje a Madeira son cuerpos, que la escritura es un cuerpo con órganos, por eso debe ponerse a escribir para poder tener constancia del suyo propio. Tiene que convertir en objeto aquello que lo hace sujeto, sacándolo fuera de sí para poder tener registro de una anatomía que no percibe. Debe escribir “para colocar mis riñones y mi hígado y mi corazón fuera de mí, sobre una hoja de papel que debidamente encuadrada junto a otras diera lugar al surgimiento de una anatomía fisiológica o patológica, en fin, no sé, con la que identificarme” (ibíd.: 150) . Comienza a narrarse a sí mismo desde el momento en que la angustia le recordó la existencia de aquel bigote que guardaba en su caja fuerte, y descubre que “a medida que las palabras se ordenaban, formando un cuerpo que no había podido ni soñar que existiera, mi existencia iba adquiriendo un orden insospechado y funcional” (ibíd.: 154). El cuerpo es imprescindible, pero para poder acceder a él hay que extrañarlo; hay que ser otro para poder hacerse con la propia anatomía.

Este orden que consigue con la escritura, le permite relacionar la muerte de sus padres, asfixiados por los gases de un brasero, con su estancia en Madeira, puesto que las dos circunstancias tienen que ver con el fuego, con el humo y con la culpa: “No se abrasaron en vida, pues, el que se abrasó en vida fue el hijo, yo me moría abrasado en aquel fuego , por eso me gustó tanto Madeira, porque era el producto natural de un abrasamiento como aquel del que yo procedía” (ibíd.: 158).

En una sucesión delirante de analogías que culminará con una visita (quizás solo virtual) a un país de cuento de hadas, Jesús localiza entre los clientes del establecimiento a sus padres, que “ahora son daneses, han progresado mucho, son daneses y rubios” (ibíd.: 115), y promete visitarlos en caso de que algún día viaje a Copenhague. Allí se lleva a la china con la que se masturbaba en el sex shop, a ese lugar

de cuento de hadas “donde hervía la realidad de la que ella, como el resto de sus compatriotas había sido expulsada inexplicablemente” (ibíd.: 196), aunque quizás solo estuviese drogada en algún burdel asiático mirando a través de las rendijas de su paraíso artificial el de los occidentales. Quizás Jesús sea uno de sus clientes, y Dinamarca “un espejismo producido por las drogas que nos habíamos tomado los dos antes de entrar en el cuartucho donde quizá yo me la estaba follando por dos duros con la furia del que no ha sido nadie y baja de vez en cuando al barrio chino para obtener una dosis de realidad (ibíd.: 203). Para Jesús no hay límite entre el adentro y el afuera. El espacio es solo un lugar interno, puesto que “creemos recorrer el mundo, pero no hacemos otra cosa que ir de un lado a otro de nosotros, porque el mundo está dentro y al recorrerlo nos recorre” (ibíd.: 124).

Los cuentos reunidos en *Ella imagina* (Millás, 2006-3) demuestran que el mundo creado por la ficción no es algo opuesto a la realidad, sino una manera de realizar lo posible. Esos estados de cosas modelados por la actividad creadora pueden llegar a solucionar muchos requerimientos del mundo real, entendido “real” como verosímil (Reisz de Rivarola, 1997: 26). Así, uno de los varios Vicentes Holgado de los cuentos recopilados en este volumen, tiene siempre la misma respuesta a las más diversas preguntas: “Escribir una novela, se contestó en seguida [...] No había situación imaginaria o real a la que no respondiera escribiendo una novela, aunque no había acabado ninguna” (Millás, 2006-3: 49). En *Laura se corta el pelo*, la realidad ajena al creador se introduce en las novelas que escribe, y eso es para él una maldición de la que no pueden escapar ni siquiera las personas ajenas a sus manejos narrativos, por ejemplo su asistenta: “le estremeció la posibilidad de que también ella acabara cayendo en la novela por algún lugar inesperado” (ibíd.: 58). Ella entra de lleno en la convención de ese mundo posible en el que el personaje principal, trasunto de su jefe, va a ser

intervenido de un tumor: “-¿Cómo sabes que tengo un bulto en la espalda? –preguntó al fin. –Por la novela, porque el personaje de la novela tiene un bulto en la espalda y yo creo que eres tú, ¿verdad?” (ibíd.: 53). Vicente está agradecido por la solicitud de su empleada, dispuesta a acompañarle al quirófano para que le extirpen el bulto, y se promete impedir que Laura “cayera dentro de la novela, aunque tenga que dinamitarla o dinamitarse” (ibíd.: 60), por eso finge que ya ha sido intervenido y que todo ha ido bien. Juntos, en la misma cama, Laura descubre que el bulto nunca había existido, y Vicente le dice que en realidad lo que ha ocurrido es que le han extirpado una obsesión: “-Ya te dije que el bulto era una metáfora. Lo que me han extirpado ha sido la novela” (ibíd.: 66). De esta manera, se comprueba que la ficción puede ocupar un lugar en el mundo real; en este caso, el que impedía la proximidad de los cuerpos.

De ontología más problemática es el universo de *La puerta secreta*, donde otro Vicente consigue convertir en peripecia novelesca lo que no es más que cotidianeidad insustancial, puesto que el personaje “soportaba bastante bien las humillaciones de la existencia porque no pasaba en la realidad más tiempo del estrictamente necesario” (ibíd.: 105), y así un día imagina que una puerta secreta de su habitación le permite acceder a su propia habitación con los cambios propios de los reflejos especulares; en ese espacio hiperreal se queda atrapado, ya sin necesidad de imaginar más mundos posibles.

El mundo imaginado por el Vicente de *Solo de moto*, es un paraíso en el que su mujer conduce una moto en la que viajan eternamente: “El día no era más que un pasillo que conducía al instante en el que se metía en la cama, cogía la cintura de su mujer, se pegaba a su cuerpo y oía, embelesado, la sinfonía del motor” (ibíd.: 160). Este universo impone las mismas restricciones del mundo real a sus excesos ficcionales, por eso

Vicente se alegra cuando su mujer realiza un adelantamiento imprudente con el que le retiran el carnet de conducir.

Por fin, en *El hombre que imaginaba catástrofes*, el mundo de ficción consigue hacerse plenamente real en un personaje cuyo cuerpo y pensamiento “ocupaban lugares geográficos distintos, y esta separación producía en su ánimo un constante estado de ansiedad, como si se persiguiera a sí mismo todo el rato” (ibíd.: 175). Tanto es así, que solo la certeza de una enfermedad que los médicos consideran grave, consigue que cuerpo y mente funcionen al unísono. Cuando le diagnostican la enfermedad comienza a dar saltos de alegría, y es que por fin la desgracia que había estado esperando se convierte en realidad, lo cual es un descanso, a pesar de todo: “Por primera vez en su existencia, logró alcanzarse y el poco tiempo que vivió fue muy feliz” (ibíd.: 179)

Los cuentos reunidos en *Ella imagina* tematizan la permeabilidad de fronteras entre el mundo de la realidad y el de la ficción. El mundo real suministra materiales al ficticio, al que luego se podrá acceder mediante canales semióticos, como en el caso de *Laura se corta el pelo*. Por otra parte, la necesidad paranoica de crear mundos virtuales, puede convertir en realidad corporal una amenaza elaborada por el delirio mental, como en el caso de *El hombre que imaginaba catástrofes*. En cualquier caso, los cuentos aquí reunidos demuestran la debilidad ontológica del sujeto que los protagoniza (Lozano Mijares, 2007: 164), porque no es capaz de establecer un límite preciso entre la realidad y la ficción. Para que esta fuese espejo de aquella, como ocurre en la mimesis de la narrativa realista, sería necesario que el concepto de realidad estuviese firmemente establecido por obra de una oposición binaria absoluta con respecto al de ficción, lo cual no es así para todos los Vicentes Holgado de estos relatos, donde se superponen lo real y lo ficticio en un juego esquizofrénico propio de la narrativa posmoderna.

Como sostiene el inspector Cárdenas de *Papel mojado*, la realidad es un “espesamiento de la imaginación” (Millás, 2007-5: 193), y eso, precisamente, es lo que demuestra *El orden alfabético* (Millás, 2006-1). En esta novela, el protagonista sufre un estado febril extremo en su adolescencia, que le lleva a delirar con el contenido de la enciclopedia doméstica que su padre adora como a un tótem. En su edad adulta, aquel delirio juvenil tiene su eco sostenido por la enfermedad degenerativa paterna; en los dos casos, el lenguaje y sus carencias, es la materia de la que están hechos todos los mundos posibles que comunican al padre con el hijo. El lenguaje, después de todo, es la vía de escape hacia mundos imaginados, pero también será un camino de vuelta hacia una realidad en perpetua refundación: “Julio respiró hondo y trató de imaginar el momento en el que aquella multitud de la que formaba parte saliera de la enciclopedia, como los animales prehistóricos abandonaron el mar, para fundar de nuevo la realidad” (ibíd.: 266)

De acuerdo con la fantasía paterna, si el hijo persiste en su actitud de abandono de la lectura, hará que “los libros salgan volando de casa, como pájaros, y nos quedaríamos todos sin palabras” (ibíd.: 12). El joven, que es dado a perderse en sus imaginaciones como el padre en su enciclopedia, comienza a visitar mundos paralelos conformados con arreglo a esa predicción paterna:

La verdad es que era dado a extraviarme en el interior de las fantasías como mi padre entre las páginas de la enciclopedia. Pero nunca un lugar imaginario había tenido el grado de existencia de aquel en que los libros volaban. En cierto modo, aquello parecía un viaje al centro de la realidad más que una fuga al territorio de la invención. (ibíd.: 39).

De la misma manera, el padre utiliza las palabras contenidas en esos volúmenes que adora para viajar sin ausentarse del hogar familiar y volver cargado de realidades necesarias para la buena marcha del mundo:

A veces volvía de aquellos curiosos viajes con barba de tres días y expresión de cansancio, como si hubiera permanecido de verdad en algún

país extranjero. Y en vez de regalos, como los demás padres que viajaban, nos traía términos. [...] A mí me tranquilizaba el hecho de que fuera y viniera de la enciclopedia con aquella frecuencia, porque pensaba que era una forma de que las cosas se mantuvieran en su sitio y de que hubiera vitaminas y madres y escaleras y abogados (ibíd.: 14).

La fiebre, una de las recurrencias más llamativas en la narrativa de Millás, agudiza en el niño la conciencia de las realidades paralelas a las que puede acceder mediante el desdoblamiento: “Recuerdo que me miré en el espejo del aparador y vi a otro que sin embargo era yo. Pensé que las cosas tenían dos existencias simultáneas y que había conseguido penetrar en la segunda” (ibíd.: 16). A partir de ese momento, realidad y posibilidad se alternan, se superponen y se confunden en su mente, y por ello se considera afortunado, puesto que considera un privilegio poder darse cuenta de que “las cosas sucedían al mismo tiempo a un lado y otro de la vida” (ibíd.: 21). Esa habilidad le permite tanto filtrar elementos de la realidad en su fantasía, como observar “la realidad cotidiana con la extrañeza de lo nuevo” (ibíd.: 24), de esta manera puede estar en dos sitios a la vez, porque a veces se convierte en otro cuando se mira en el espejo: “Me observé y tardé unas décimas de segundo en reconocirme [...]. Alrededor de los ojos podían verse dos círculos de color oscuro, y aunque era yo quien miraba parecía otro” (ibíd.: 81).

Muchos años después, el desdoblamiento continúa en términos similares. Julio narra (imaginariamente) la génesis de su duplicidad juvenil a una mujer real que come sola en la cafetería del hospital donde está ingresado su padre; esa mujer le recuerda a la chica de la que se había enamorado cuando era mucho más joven. Si entonces la fiebre le facilitó el acceso a otros mundos posibles, ahora el café y el alcohol le producirán ese “grado de ensimismamiento prodigioso” (ibíd.: 149) necesario para facilitar un nuevo pliegue que vuelva a dividir en otras dos mitades lo que ya quedó dividido en la juventud. Como es habitual en la narrativa de Millás, esta recursividad difumina la

integridad del personaje representado en el relato, puesto que en él realidad y delirio se confunden, como es propio de la percepción esquizofrénica del mundo en el sujeto posmoderno (Lozano Mijares, 2007:167).

El lenguaje, como se ha dicho arriba, es la materia que permite construir mundos a la medida; con él Julio habilita una realidad para una encuestadora que le pregunta sobre sus hábitos de consumo:

Mientras ella rellenaba casillas, la familia que Julio acababa de crear para el formulario empezaba a crecer también en el interior de su cabeza.

-Hoy se encuentran fuera. Están haciéndole la ortodoncia al crío y tienen que ir todos los miércoles.

Están haciéndole la ortodoncia al crío: era una frase que había oído en el autobús la semana pasada y que guardó en su memoria sin saber por qué, aunque le gustó encontrarla ahora (Millás, 2006-1:158).

Este mundo posible creado por Julio lo actualizará la demencia del padre, a quien su hijo es capaz de convencer de la existencia de una familia que nunca ha tenido:

-A ver [...] Dime una frase hecha que te guste mucho, la que más sabor tenga desde tu punto de vista. [...]

-Están haciéndole la ortodoncia al crío y tenemos que ir todos los miércoles al dentista

Esta vez, en lugar de reírse, el padre compuso una expresión de alerta [...].

-Es una de las que más uso ahora

-¿Por qué?

-Porque es verdad.

-¿Por qué?

-¿No recuerdas que tienes un nieto, papá? (ibíd.:162-163).

La mujer con quien se encuentra Julio en la cafetería del hospital no se llama Laura, como la joven de quien estaba enamorado en su adolescencia, sino Teresa, pero en el mundo que ha creado para su padre superpone las dos identidades femeninas y le añade un nieto a la familia. Todos estos personajes que habitan en esa realidad paralela de Julio, posibilitan acciones concretas en su mundo laboral, puesto que le permiten la ventaja de abandonar el trabajo antes de tiempo para que su hijo visite al dentista, como todos los miércoles, en compañía de Laura, su mujer virtual, que también es bifronte,

como ya se ha señalado. Con ella dialoga internamente con una vehemencia que desde fuera puede hacerse sospechosa: “Normalmente se dirigía a ella sin mover los labios ni hacer gestos, pero en un par de ocasiones se sintió observado [...]”. La presencia de Laura había adquirido tal grado de realidad que no siempre era fácil reprimir los recursos expresivos de una conversación normal. (ibíd.: 175). De la misma manera, Laura-Teresa falsea su identidad en presencia de Julio, y finge dar instrucciones a una secretaria que no existe. Por fin, los dos se dan cuenta de que ninguno es en realidad quien simula ser, aunque en el fingimiento haya habido una posibilidad de cercanía:

-Quizás aquí, en este mismo instante, no sea cierto, pero hay un lugar idéntico a éste en el que todo eso está sucediendo ahora mismo, del mismo modo que hay un sitio donde tú eres coordinadora de cursos de una escuela de negocios.

Teresa apenas acusó el golpe. Se levantó, tomó su gabardina y el fichero portátil y tras besar a Julio en la frente sin rencor ni aprecio, dijo: -Tal vez haya un lugar donde tú y yo seamos reales (ibíd.: 214).

Hay otra mujer en el relato con la que Julio trata de mantener una relación esquizofrénica: su jefa en el periódico donde trabaja, poseedora de varios rostros cincelados a golpe de bisturí tras un accidente. A ella le cuenta cómo a sus catorce años (los mismos que tiene ahora su hijo imaginario en su familia de ficción) se quedó atrapado en un mundo virtual del que no ha conseguido salir del todo, por eso no se relaciona con realidades, sino con espejismos; su jefa podría ser uno de ellos, lo cual para ella no es necesariamente un obstáculo a la hora de mantener una relación sexual, que comienza en el restaurante donde lo ha invitado a comer: “-Si no somos reales, podemos hacer cosas imaginarias –dijo ella-, así que nos vamos a tomar el café a mi casa ahora mismo” (ibíd.: 223); en cualquier caso, al igual que en su anterior contacto con Teresa-Laura, aparece una manifestación de extrañamiento, puesto que Julio “No le encontraba sentido al placer que sin embargo recibía” (ibíd.: 226).

Otro repliegue recursivo de *El orden alfabético* que demuestra la funcionalidad de los mundos imaginarios creados por los personajes de la novela dentro de su mundo real, lo conforman las circunstancias en las que se produce la muerte del padre de Julio, quien “había entrado en coma en inglés” (ibíd.: 232), como habitante de un universo regido por las leyes de los métodos de enseñanza de idiomas, a los que tan aficionado había sido siempre. Esa afición fue la causa de su distanciamiento: “Entonces, comprendió que su padre no se hubiera ocupado demasiado de él de pequeño teniendo aquellos otros mundos tan reales [...] sin que nada enturbiara aquel sosiego universal” (ibíd.: 251). La muerte del progenitor permite al hijo convertirse en su propio padre, ocupando el sitio que ocupaba él en el hogar, con lo cual empieza a recuperar su lugar en el mundo, casi perdido por haberse ausentado más tiempo del conveniente en aquel universo virtual al que accedió a través de la enciclopedia paterna:

Decidió que dormiría allí en lugar de volver a su casa, y atravesó el pasillo para alcanzar su habitación, que le pareció mezquina, insignificante. Volvió sobre sus pasos y entró en la de sus padres, que, sin conservar el tamaño de entonces, era más generosa. Se acostó vestido, encogiéndose como un signo de interrogación, y al cerrar los ojos evocó el día en que había abandonado aquella cama para dirigirse a la suya, dispuesto a hacerse cargo del frío que le era propio. No pudo evitar [...] una cierta sensación de derrota que alivió en seguida con el descubrimiento de que ahora él era su propio padre y tenía derecho, en consecuencia, a dormir sobre aquel colchón (ibíd.: 237).

Tras este primer avance hacia la realidad con la que colisionó aquel mundo posible de su adolescencia, Julio buscará su sitio bajo la voz “hombre” en la enciclopedia: “En esto, llegó a *hombre*, atravesó el umbral y tropezó con todos los rostros imaginables, todas las estaturas homologadas, todas las formas concebibles de mirar. [...] Julio se incluyó en aquel caudal alfabético” (ibíd.: 265). Una vez alojado en ese espacio limitado por lo simbólico (Nasio, 1988: 211), podrá reencontrar el sentido de la realidad, porque el límite del símbolo lo aleja de la esquizofrenia. Dentro de ese universo posible acotado por la enciclopedia podrá superar su socialización deficiente

(Berger y Luckman, 2006: 203) estableciendo contacto con otros individuos de su especie:

Después de un tiempo indeterminado se salió como un grumo de aquella corriente líquida y fue a sentarse en una especie de banco junto a un hombre solo.

-¿Qué haces aquí? -preguntó al desconocido.

-Espero una voz que me nombre y me rescate de esta situación tumultuosa. ¿Y tú?

-Yo también.” (Millás, 2006-1: 265).

En *Lo que sé de los hombrecillos* (Millás, 2010), el recurso a los mundos posibles sirve como mecanismo de liberación de lo siniestro (Freud, 1981: 2503 y ss.; Paraíso, 1995: 116). En el relato se convierte a esta instancia oculta y abominable en entidad separada del individuo que la alberga, pero termina por integrarse, aceptando que solo hay un único ser que convive con esta pulsión que se ha estado tratando de contener. La escisión no equivale a esquizofrenia, sino que es una vía de conocimiento que consigue evitarla.

Un profesor de universidad comienza a ver hombres diminutos en su casa, después de mucho tiempo de ausencia de esas criaturas en su vida. Esos hombrecillos fabrican uno a imagen y semejanza del docente, que le permite el acceso a mundos que solamente podría imaginar. El sexo es una experiencia que tiene apartada de su vida marital y, precisamente, su doble diminuto se la proporciona telepáticamente, con la intensidad de una vivencia propia, aunque sea recibida por persona interpuesta. Primero le permite ver una cópula de sus vecinos y después, en su realidad diminuta, lo hace participar en un coito con una hembra pequeña de una singular belleza:

Mi doble diminuto, idéntico en todo al resto de la población, se abrió paso entre la muchedumbre hasta llegar a los aledaños de una tarima sobre la que se erigía, verticalmente, un gran panal compuesto por celdas hexagonales idénticas a las de los panales de las abejas. Todas las celdas permanecían vacías excepto la del centro, donde había una mujercilla –la única de aquel extraño reino- de una belleza atroz, de una hermosura violenta, de una perfección cruel y desconocida por completo en el mundo de los hombres “normales” [...].

La mujercilla, reina evidentemente de aquel enjambre de hombrecillos que la contemplaban con un desasosiego feliz desde el suelo de la plaza, permanecía dentro de su habitáculo en ropa interior (ibíd.: 44).

Esta experiencia erótica está más allá de lo onírico, aunque el profesor no tiene otro registro para catalogarla, porque lo vivido ocurre mientras su versión de hombre grande duerme, pero tiene la certidumbre, durante el sueño, de que estaba asistiendo a un acontecimiento real, “de que estaba sucediendo como un acontecimiento extramental (aunque en una dimensión diferente a la mía) porque poseía la textura y el sabor de los hechos que ocurren con independencia de que los imagines o los dejes de imaginar” (ibíd.: 50). El sexo es la necesidad oculta que facilita el acceso a mundos posibles plenos de éxtasis inéditos, y el profesor buscará repetir experiencias similares a las suministradas por su réplica minúscula, pero también tendrá que satisfacer las del hombrecillo en su mundo de tamaño grande. Solicita los servicios de una prostituta, pero la jovencita pretenciosa que acude a su cita no está a la altura de su deseo. Tampoco el sueño, elaborado con retazos de la realidad, puede contentarlo: “Me incorporé con desasosiego y náuseas, viendo aún cómo mi encarnación onírica se separaba de la real quizá para no encontrarse nunca con ella” (ibíd.: 75). De nuevo será el hombrecillo quien lo eleve a una cima erótica insospechada, pero ahora ya podrá constatar que la experiencia no forma parte de ningún sueño, y la describirá con oxímoros propios de la vivencia mística: “El espectáculo era al mismo tiempo delicado y atroz, sutil y obsceno, verdadero y falso, incluso orgánico y espiritual” (ibíd.: 86). La unión erótica también participará de ese mismo carácter paradójico: “Sobra decir que copulamos con desesperación y tranquilidad al mismo tiempo, en un acto que tenía todas las características de los sucesos reales y de los acontecimientos imaginarios, pues ambos territorios se habían fundido una vez más de un modo inexplicable” (ibíd.: 87)

Más allá del placer sexual, el hombrecillo busca experiencias en el límite de lo tolerable por el ser a quien duplica, por eso asesina a un diminuto como él, y de ello recibe el profesor una sensación extrañamente placentera. Con todas estas alteraciones provocadas por su siniestro compañero, el catedrático ha comenzado a tener fantasías sexuales con su mujer, fantasías que penetran en su interior con la viveza de un arma cortante y que habilitan mundos paralelos en los que su orden doméstico se trastoca. En ellos es imprescindible para su mujer, todo lo contrario a lo que ocurre en el mundo real: “Aunque parezca la letra de un bolero, si le faltaba yo le faltaba el aire, por lo que la pobre era víctima en mi ausencia de violentos ataques de asma que aliviaba con las inhalaciones de un spray broncodilatador. El contenido del spray era en realidad una versión líquida de mí mismo que llevaba consigo a todas partes” (ibíd.: 125).

La mujer es el eje en el que lo real y lo irreal confluyen; tanto aquella con la que el profesor goza en las cópulas brindadas por el hombrecillo, como la de carne y hueso con la que fantasea, porque no puede permitirse el acercamiento:

Por otra parte, no todo en lo real era irreal. Mi mujer, por ejemplo, tenía la consistencia de los acontecimientos verdaderos. Y soñaba con ella porque yo no había aspirado a otra cosa en mi vida (lo comprendí entonces) que a ser real. La contradicción era que no estaba autorizado a acariciarla. No me era dado tocar las cosas reales. Compensaba esta carencia haciéndola protagonista de las fantasías sexuales con las que me masturbaba [...]. Esos juegos reales me llevaban al delirio, que constituía, paradójicamente, la materia prima de la realidad. De este modo, los materiales de ambos mundos se combinaban, se amasaban, se amalgamaban, formando aleaciones de las que me era imposible rescatar sus componentes originales (ibíd.: 134).

La presencia de su mujer le resulta tan amenazadora como la de la madre a un niño travieso. Cuando se queda solo una temporada en la que la esposa debe atender a sus obligaciones profesionales, el orden doméstico se convierte en un caos de alcohol, tabaco y sexo solitario. Entonces se la imagina sorprendida ante el espectáculo tan lamentable que estaba protagonizando:

Veía su expresión de horror al descubrirme sobre su cama, desnudo (a excepción de un collar suyo, de perlas, que había logrado fijarme en el sexo de modo que sus cuentas me acariciaran el escroto), sin afeitarse [...], rodeado de platos llenos de colillas [...]. En una de esas escenas imaginadas ella huía corriendo y al poco aparecían unos camilleros que me inyectaban algo y me sacaban de casa [...]. Pero había una en la que se acercaba adonde yo yacía y me preguntaba con dulzura qué ocurría y yo le contaba que aquello llevaba ocurriendo en realidad toda la vida. (ibíd.: 169-170)

En esta ensoñación última, el cuerpo de la mujercilla que había poseído con la ayuda de su doble diminuto y el de su mujer, se confunden en su imaginación “de tal manera que las poseía simultáneamente a las dos” (ibíd.: 171), y de esta forma, lo posible se mezcla con lo real diluyéndose los contornos de los dos ámbitos en una unidad de cuyos componentes no reniega el profesor, a pesar de los excesos a los que le ha conducido su hombrecillo. Él le ha permitido dar rienda suelta a sus deseos inconfesables, y de ello obtiene una nueva sabiduría, resultado de actualizar lo que solo pertenecía en el ámbito de lo posible. Ahora renuncia a cometer un asesinato en el mundo de los hombres grandes, de la misma manera que su doble cometió uno en su realidad diminuta, y le propone, como sacrificio sustitutorio, la agonía de un crustáceo seccionado en dos mitades, que podría interpretarse como metáfora y epílogo de su particular simbiosis con el hombre pequeño. Después de esta inmolación, el hombrecillo es devuelto al cuerpo del profesor miembro a miembro, de la misma manera que fue concebido: “Ahora formaba parte de mí. Éramos un estado con un solo territorio” (ibíd.: 180).

Tras admitir que lo siniestro es la emergencia de una necesidad vital que se ha negado, el nuevo hombre ya puede acceder a su mujer. Ha asumido en la virtualidad de un mundo posible la necesidad de contacto físico que no se permitía en el real, además de admitir que eso es lo que realmente deseaba: “no es que no seamos dueños de nuestros deseos, es que deseamos lo que creemos despreciar” (ibíd.: 129). En este

sentido, el mundo posible aquí creado abre una vía de inserción cabal en la realidad, al contrario que otras propuestas narrativas de índole posmoderna de Millás, en las que el desapego de lo real conduce hacia una inevitable esquizofrenia.

4.4. LA MUJER Y EL MAL

La monstruosidad del Julio de *El desorden de tu nombre* (Millás, 1996-1) es el resultado de su percepción de lo femenino como causa y agente del mal. No hay posibilidad de que el principio masculino limitador se imponga en este personaje, porque, como ya se ha visto en páginas anteriores, él mismo no tolera verse limitado, y aspira a una singularidad que es la marca del monstruo, tal como lo considera Gil Calvo (2006: 80 y ss.)

El platonismo de la relación adúltera de *El desorden de tu nombre* radica en el gozo de Julio en reconocer en el deseo de su amante actual el eco de otro perteneciente a una amante difunta, Teresa Zagro. Ella, en realidad es el origen del deseo, del cual Elena es eco, o sinécdoque:

Cerró los ojos y evocó el rostro de Teresa. Cuando sintió que tenía sus principales rasgos dibujados, éstos sufrieron una leve mutación, un imperceptible cambio en su disposición y alumbraron el rostro de Laura. Durante un tiempo difícil de medir ambos rostros jugaron a superponerse como si fueran dos apariencias diferentes de la misma persona. Julio revivió atónito, mezclada con el sabor de la fiebre, esta revelación. Tenía cuarenta y dos años y no recordaba haber creído nunca, exceptuando quizá un breve paréntesis adolescente, que los hombres tuvieran más de una existencia; mucho menos que hubiera un orden distinto al conocido desde el que se juzgaran, para bien o para mal, las acciones a las que los seres humanos son empujados por la vida (Millás, 1996-1: 35).

Para Julio, desear es, de alguna forma, recordar su sensación en el tiempo en el que se había unido a una mujer que lo había hecho llegar a lo más alto de sus capacidades creativas, porque conseguía cederle un talento que no era suyo, que parecía pertenecerle a ella. Teresa escucha a su amante como lo haría una madre, habilitando

un espacio para que la elocuencia de su hijo se desarrolle. La admiración y el amor de esa mujer enturbia su percepción de las cosas cotidianas, porque lo traslada “a un espacio físico sin par, que se llamaba Zagro, aunque también Teresa, desde el que lo cotidiano alcanzaba un grado de irrelevancia tal que a veces no entendía que el tiempo se acabara” (ibíd.: 36). El arrobamiento de ella facilita que pueda alimentarlo “con el producto de una secreción enloquecedora, acaecida en las profundidades de su falda, que Julio lamía con actitud contemplativa, en una suerte de arrebatismo místico” (ibíd.: 37). Como se está comprobando, la relación de esta pareja adúltera está descrita en términos asombrosamente similares a la que mantendría una “madre suficientemente buena” (Winnicott, 2008: 131) con su hijo:

Con Teresa Zagro, en fin, Julio daba muestras de un ingenio un poco sorprendente, considerando al menos que sus energías creadoras habían estado dirigidas hasta entonces a alimentar a ese escritor imaginario (él mismo), de cuyo futuro parecía depender su vida. Este ingenio, que en los momentos de mayor exaltación personal llegó a identificar con cierta clase de talento, era seguramente propiedad de Teresa, en quien circulaba por canales subterráneos que aflúan en él a través de los mecanismos del amor, y se hacía visible aquellas tardes de plenitud –no todas- de las que guardaba la confusa impresión de haber tenido una experiencia aproximada, un cálculo, un atisbo de relación con lo absoluto (Millás, 1996-1: 36).

Esta experiencia casi mística de Julio, ese “atisbo de relación con lo absoluto”, puede ser interpretado como añoranza de la unión edípica, amenazada, también como ella, por el miedo a la pérdida. Esa angustia sin objeto identificado por los amantes, “que se trenzaba con la felicidad para dar lugar al producto al que ambos se referían con el nombre de amor” (ibíd.: 37), favorece la práctica de juegos de sumisión y crueldad en los que demuestran una sabiduría que ignoraban poseer. Con Laura, lo que era antes juego se hace disciplina. Ella es la siguiente en la cadena de significantes maternos, pero este eslabón es un acercamiento a la esquizofrenia en Julio, porque representa un retroceso, motivado por la nostalgia de una plenitud edípica proyectada en la mujer que

reproduce aquella fascinación (Nasio, 2001: 47 y ss.). El comienzo de la novela es claro a este respecto; no hay ni asomo de romanticismo en la necesidad que Julio tiene de estar cerca de esa mujer con la que se encuentra en el parque. Su ansiedad al salir de la consulta del psicoanalista está descrita en términos de abandono perinatal: es el producto del desamparo en que se ha visto durante todo el fin de semana transcurrido sin la presencia de Laura, esa mujer a la que todavía no se ha decidido a abordar:

El viernes anterior no había conseguido ver a Laura en el parque, y ello le había producido una aguda sensación de desamparo que se prolongó a lo largo del húmedo y reflexivo fin de semana que inmediatamente después se le había venido encima. La magnitud del desamparo le había llevado a imaginar el infierno en que podría convertirse su vida si esta ausencia llegara a prolongarse. Advirtió entonces que durante la última época su existencia había girado en torno a un eje que atravesaba la semana y cuyos puntos de apoyo eran los martes y viernes (Millás, 1996-1: 25).

Ese estado de desamparo denota en el protagonista una debilidad similar a la que podría sentir un bebé en ausencia de la madre (Davis y Wallbridge, 1981: 52). La presencia de Laura no es contingente, sino necesaria, en el trayecto edípico de Julio. Su imagen es pregnante (Nasio, 2001: 30), porque en ella, Julio se reconoce a sí mismo como se reconoció en la fusión con la madre.

Veamos a continuación cómo era la relación que Julio mantenía con la difunta cuyo apellido refleja de manera invertida el suyo (Zagro - Orgaz) y de qué manera la actualiza Laura. Con ello comprobaremos que esta última relación adúltera es pulsión de repetición que radicaliza lo que antes era juego sadomasoquista. Julio y Laura están cada vez más alejados de la vida abandonándose a sus pulsiones. Están más allá del principio del placer.

La fiebre, producto de un malestar físico (una constante en la narrativa de Millás), es el marco desde el que Julio evoca el recuerdo de su amante muerta. Teresa es una mujer oscura “desde los ojos hasta el pelo, sin olvidar la franja intermedia por la que discurren las ideas” (Millás, 1996-1: 36), y su presencia estimula en su amante el

deseo de establecer conexiones lógicas entre mundos aislados. En Laura advierte también una marca de oscuridad que la relaciona con Teresa Zagro: “Su rostro, y el resto de su anatomía en general, eran vulgares, pero debieron remitirle al algo antiguo, y desde luego oscuro, en lo que sintió que debía haber estado implicado” (ibíd.: 26). El día anterior había comprobado cómo la cercanía de Laura, la mujer con la que se había estado encontrado en un parque cercano a la consulta de su psicoanalista, le provoca “un movimiento pasional desconocido u olvidado en las regiones de su pecho” (ibíd.: 30). Ese deseo que creía haber olvidado está tan relacionado con la angustia como lo estaba el que lo unía a Teresa Zagro: “La angustia, que en el principio de la relación solía presentarse en estado puro, añadía a sus felices encuentros ese punto de aflicción o desgarró que necesita toda historia de amor” (ibíd.: 38). Así pues, el miedo ante un cúmulo de estímulos que es incapaz de controlar (Laplanche y Pontalis, 2006: 27) es lo que une a Julio con sus dos amantes y el motivo por el que *El desorden de tu nombre* comienza a ser escrita; el relato va a ser “una tupida trama capaz de tapar el agujero producido por la desaparición del otro nombre –el de Teresa- y de aliviar la distancia que todavía le separaba de Laura” (Millás, 1996-1: 142).

Ya se ha dicho que en el caso de Teresa, el sexo consiste en un juego vagamente sadomasoquista que escenifica toda una gama de posibilidades que la imaginación de los amantes no es capaz de alcanzar. Con Laura, el juego está más reglado, porque es repetición del anterior:

Julio le sujetaba ya las manos a la espalda y la abofeteaba con cierto método. Su rostro se había transformado en el rostro de un hombre violento y vulgar, pero ella no sintió miedo, pues comprendió en seguida que todo era una representación. Su violencia, lejos de doler, evocaba fantasías antiguas jamás realizadas. Así, mientras Julio, entre insulto e insulto, le quitaba la ropa, ella empezó a fingir un daño cargado de placer y cayó al suelo cubriéndose los pechos con las manos, aparentando una vergüenza sumisa que parecía enloquecerle a él (ibíd.: 108)

Esa repetición instala a los amantes en la pulsión de muerte, más allá del principio del placer (Pundik, 2005: 89). Laura busca el gozo de su amante desde la misma posición masoquista con que mantuvo su matrimonio mientras duró, pero con él la inviste con una libido que, desde la perspectiva de Julio, no es propia, sino heredada de Teresa Zagro. En cualquier caso, nada es inédito en su relación con Laura. Son sensaciones recordadas que triangulan la relación de Julio con sus dos amantes, y así se lo describe él a su psicoanalista:

Las imágenes de ambas se superponían, como dos transparencias fatales, haciéndome saber que Teresa se manifiesta en Laura, que Teresa ha ocupado los ojos y los gestos y la risa de Laura para mostrar que aún está aquí y que es posible retomar nuestra historia en otro cuerpo. Recuerdo ahora que una de las primeras veces que vi a esta mujer, a Laura, tuve la impresión de que venía a mí desde el otro lado de las cosas (Millás, 1996-1: 64).

En cuanto a la otra mujer de su vida, aquella a la que en última instancia remiten todas las que ha conocido, también aparece en el momento de la enfermedad, como es frecuente en la narrativa de Millás, donde la madre es la enfermedad y también la enfermera. Como cuidadora aparece aquí, e invade con su cháchara y sus remedios caseros el apartamento de su hijo en el momento en que superpone el fantasma de Teresa a la presencia real de Laura. En ese estado febril en que se encuentra, tiene un atisbo de que la madre es la portadora del mal en toda la historia de su familia. Lo percibe cuando sorbe medio asqueado uno de sus caldos “con la impresión de que la mano de su madre había disuelto en él la esencia misma de toda la historia familiar; el olor evocaba algo cercano, pero oculto; se abría como una flor maligna en la superficie de la conciencia” (ibíd.: 57). La madre ahora ya no es afable ni cuidadora, sino depositaria de una arqueología sistémica corrupta que en la persona de su hijo “había actuado con mayor eficacia en la desertización de su dañada inteligencia”, por su

calidad de “madre falsa que ocultaba bajo una apariencia bondadosa su condición de portadora del mal (ibíd.: 58).

Por su parte, Laura también descubre un orden oculto en el lenguaje de quien siempre había sido el freno para sus veleidades: su madre. Con objeto de librarse de sus ataduras matrimoniales envenenará a su marido; para ello conseguirá alejar de sí toda responsabilidad sobre sus actos y atribuírsela al deseo oculto de su madre, cifrado en sus mensajes de reconvención:

Estaba sorprendida de lo alejada que se sentía de la culpa y de la rara seguridad de que ésta no volviera nunca más a frenar sus impulsos ni a enturbiar su vida. Mientras volcaba la cafetera sobre el termo adivinó oscuramente que se lo debía a su madre, como si ésta se hubiera hecho cargo de la culpa de ambas para que ella cumpliera su destino. Entonces advirtió que tras las amonestaciones de su madre se había escondido siempre un aliento secreto, un apoyo invisible, que la empujaba hacia lo prohibido con una fuerza sutil, con un movimiento de ansiedad, con una especie de ruego no expresado que, sin embargo, tenía la calidad de una orden (ibíd.: 148).

Con el aporte de este personaje femenino se constituye definitivamente el fermento de la perversión en la novela. Las dos madres (la de Laura y la de Julio) están relacionadas con el mal; la de Laura porque lo alienta y lo disculpa, y la de Julio porque lo representa. Los dos hijos leen en sus madres el mal que ocultan con sus disfraces de abnegación y se abandonan a él con un hedonismo cínico propio del sujeto débil representado en la novela posmoderna española.

-¿Qué te pasa, Julio? ¿Has estado bebiendo?

-Sí, para pensar en ti. Quiero que vivamos juntos y que nos llevemos a mi hijo con nosotros. Por Inés lo digo.

-Yo también, Julio, yo también quiero estar contigo. Pero tenemos que esperar. Por eso no he ido al parque. No conviene que nos veamos ahora.

-Va a pasar algo para que se arregle lo nuestro, ¿verdad?

-Sí, sí, algo va a suceder.

-Bueno. Lo del pájaro fue un accidente. Como son tan frágiles, sufrió un infarto de miocardio.

-Ya lo sé, no te preocupes ahora por eso. Además..., sabes... me gustó.

-Puedo comprar más, si quieres, y los vamos matando cada vez que hagamos el amor ¿Dónde está tu marido? (ibíd.: 141).

El lugar de la ley del padre es prácticamente inexistente en este relato en el que la máscara ha perdido toda su capacidad representativa de la identidad de quien la ostenta (Gil Calvo, 2006: 32). Julio Orgaz descubre la realidad que oculta la careta y aprovecha el descubrimiento para sus propios intereses, en un juego deconstructivo narcisista que no puede tener otro destino que la esquizofrenia. En el origen de todo esto está su percepción de que el mal ya está en la raíz de su concepción; su madre es la portadora de la sustancia del mal familiar que arrasó con “su dañada inteligencia” (Millás, 1996-1: 58) e imposibilitó la implantación del límite que debería imponer la figura del padre. Si no hay ruptura del lazo edípico, porque la función paterna está imposibilitada, y la madre es lo contrario del bien, al protagonista solo le queda ser un cautivo del mal.

En *Vover a casa* (Millás, 1996-3) se narra el proceso mediante el cual unos gemelos recuperan la identidad que se han jugado a las cartas por considerar que las relaciones con las mujeres (la madre, la esposa) les son más favorables a uno que a otro. La mujer será uno de los motivos por los que se produce el cambio, pero también el vehículo que facilitará la transformación, y finalmente será el destino de la metamorfosis que permitirá la recuperación de la identidad perdida. La figura de la madre (una vez más la madre perversa de la narrativa de Millás) acecha tras todas las figuras femeninas que median entre los gemelos, por esta razón la presencia constante de todo tipo de actividad sexual a lo largo del relato solo servirá para consolidar la vigencia de ese primer objeto de deseo omnipresente, como se comprobará a continuación.

La prostituta que le envía su hermano a Juan tiene la apariencia de una mujer casada de mediana edad que, ante su impotencia sexual se muestra maternal y le cuenta

que tiene dos hijos bastante parecidos a los gemelos. Ella está muy interesada en la cadena de oro que le sirve para identificarse como Juan, el más querido por su madre de los hermanos. Esa cadena (que en realidad pertenece a su hermano) lo une de una manera especialmente estrecha a su madre:

Además, si quieres saberlo, creo que mi madre nunca me trató como le había tratado a él, a pesar de ser el portador de la cadena. Siempre vi en sus ojos un fondo de sospecha, de duda, que nunca llegó a manifestar abiertamente. Pero yo me conformaba con tener su cadena porque me parecía –me parece aún– que en ese objeto había una parte de la sustancia de mi madre, ya que ella la había llevado al cuello durante muchos años antes de regalársela a mi hermano (ibíd.: 353).

Por otra parte Juan conoce a Beatriz, la médium que lo pondrá en contacto con su madre muerta; ella es una mujer de sonrisa extraña, movimientos mecánicos y aire ausente cuya despersonalización facilita la posibilidad de poder ser ocupada por otro. A voluntad del interesado, puede ser amante y madre:

Beatriz [...] se deslizó junto a él u comenzó a acariciarle con la ternura de una madre. Juan se dejó llevar. Luego la abrazó y restregó su rostro en los pechos de ella al tiempo que decía mamá, mamá... Tuvo la impresión de que bajo el antifaz, abiertos, permanecían los ojos de su madre, que era también la madre de su hermano (ibíd.: 418).

Laura es la mujer por la cual los dos hermanos se juegan su identidad a las cartas. Es ella quien demuestra la complementariedad de los gemelos, porque cada uno de ellos la considera de manera totalmente diferente. En opinión del hermano que ha estado conviviendo con ella durante los tres años que ha durado el cambio de personalidad, se trata de una persona fría y profesional, “el centro de nuestra destrucción, el sumidero por el que nuestra identidad se vació en dirección a las cloacas” (ibíd.: 375). Según él, nunca quiso a ninguno de los dos, porque de haber sido así se habría dado cuenta del trueque que realizaron, como se dio cuenta la madre, merecedora de un cariño que el hermano ausente nunca supo darle. Para el recién llegado a Madrid, Laura es la mujer con la que siempre ha querido estar y, por el

contrario, su madre fue con él esa misma persona fría y distante que su hermano dice que fue Laura cuando vivieron juntos: “Su madre le había tratado como si fuera un plagio, una reproducción habilidosa de la creación original que encarnaba su hermano” (ibíd.: 387). Sin embargo, la seguridad que le proporciona Laura a Juan no impide que la presencia de la madre aceche detrás de todos sus pensamientos: “En esto, la persiana se movió, quizá por efecto de alguna corriente da aire, pero él lo interpretó como un golpe producido por el espíritu de su madre que al fin intentaba ponerse en comunicación con él” (ibíd.: 433), por eso llega a considerar la muerte como un alivio para tanta pesadilla como está viviendo despierto desde que comenzó su proceso de transformación, porque eso le permitiría reunirse con la añorada (e inalcanzable) figura materna: “El infarto –pensó-, debe ser el infarto, qué bien, mamá, que ya viene el infarto” (ibíd.: 437). Por fin, su identificación con la madre llega a tal punto que cree ser ella, que habita en su cuerpo físico tras fallecer; de esta manera había facilitado a su hijo favorito (su hermano José) un modo de vivir. De tal magnitud es el delirio producto de la identificación con lo femenino, que se produce en el “nuevo” José un cambio de identidad de género; goza como mujer de su cuerpo de hombre: “Tuvo un orgasmo raro y prolongado, quizá una sucesión de orgasmos. Luego agotado, se volvió a un lado, encogió las piernas y notó que el sueño, al fin entraba en su organismo, en el organismo de una mujer satisfecha” (ibíd.: 446).

Como se acaba de comprobar con este breve repaso a la relación del protagonista con las figuras femeninas del relato, el sexo, solitario o compartido, gozoso o tormentoso, perverso, amoroso, e incluso travestido, que tanta presencia tiene en esta novela, remite a una madre que nunca deseó a su hijo, sino a su doble. Una madre que el hijo no puede sentir a no ser que se deje invadir por ella.

En *Visión del ahogado* (Millás, 2009), la relación de Jorge con Julia, mujer de su amigo Luis, está llena de prevenciones y desencuentros motivados por el desdoblamiento del primero, que mira y a la vez actúa cuando se acerca a ella: “Pero todo aquello que pisa con los labios, y que debería, sin duda actuar como estímulo, sirve sólo en su caso para aumentar la distancia entre el espectador y el actor, hasta que el último desaparece tras el horizonte”. Jorge observa a Julia como si estuviese haciendo un informe que diese cuenta de la monstruosidad de ella, producto de su alejamiento de “un canon de perfección que tiene su origen en el miedo a la vida” (ibíd.: 43). Lo cierto es que Julia goza con otro cuando está con Jorge, por eso su encuentro es imposible, como se verá a continuación.

El origen de la sordidez de esa relación adúltera está en la envidia que Jorge sintió hacia Luis desde el primer momento, por ser novio de quien era y luego, por vivir cómo vivía, con una inseguridad económica buscada que lo inviste ante su mujer de un atractivo extravagante inasequible para su amigo. Jorge anhela el deseo que Julia siente hacia ese mequetrefe narcisista.

Por mucho que lo haya estado recubriendo de un espeso desinterés fingido, la llave del deseo de Jorge queda en poder del Vitaminas cuando advierte su decepción al saber que Julia no forma parte de las alumnas de la academia en la que se ha matriculado, precisamente para poder verla; no consigue disimular un desencanto que Luis anota como un haber en su cuenta. Después de eso, el Vitaminas sabe que está en la posición dominante con respecto a su amigo; ni siquiera tendrá por qué preocuparse más por su mote, ya que su narcisismo le permite el beneficio de hacer de sus defectos (su cara de tuberculoso, el más llamativo) signos prestigiosos de distinción, y su apodo sería uno más de ellos; en cuanto a Jorge, la imposibilidad de ser motejado denota para Luis tan solo “la paz mediocre que se adivina tras los nombres todos” (ibíd.: 80)

La extravagancia eternamente adolescente de Luis fascina tanto a Rosario, una chica con la que se encuentra en los lavabos de la academia donde estudian, como a Julia, la que terminará por convertirse en su esposa, a pesar de que la haya abandonado. Así, cuando ésta se entera de que las fuerzas de la ley están tras la pista de su ex marido, todavía se siente tocada de algún modo por cierta grandeza épica del Vitaminas, que es capaz de traer en jaque a la policía durante una semana, después de haber atracado una farmacia donde sabe que, sin duda, sería reconocido. Julia cree que el proceso de destrucción de Luis solo puede responder a un estricto sistema moral en el que el pensamiento se ve respaldado por la acción: “Pienso en Luis y me parece claro que si entre la extravagancia y el deterioro eligió siempre la extravagancia fue porque en él había una continua inclinación hacia lo auténtico” (ibíd.: 148).

El extravío del deseo de Julia llega al extremo de añorar su desdicha tras haber sido abandonada. Así, cuando Jorge vuelve a su vida, y aun a pesar de que reclame su permanencia, ella reconoce con nostalgia que sus sensaciones nuevas no son tan románticas como hubiera deseado; no están a la altura de las canciones de amor que conforman su paisaje sentimental, porque el abandono del Vitaminas no la sume en ningún infierno del que no pueda ser salvada por su amigo:

-[...] cuando entraste tú en escena, comencé a revivir a pesar mío, porque me entristecía comprobar que todos nos salvamos.

-O que son mentira las canciones.

-Que no hay nada de lo que podamos afirmar que es importante hasta el extremo de que al perderlo nos perderíamos con ello.

-Ne me quittes pas.

-Por eso cuando pienso en Luis y observo toda su trayectoria no puedo evitar un sentimiento de admiración o de envidia, porque creo que él ha pagado siempre su factura y que por lo tanto ha escapado también de algún modo a la mediocridad (ibíd.: 149).

En el origen de la formación del triángulo, está la herida narcisista que sufre Jorge en el pasado a manos de Luis y Julia, y que él mismo se ha buscado con su fanfarronería aplaudida por un público fiel. Esa es la semilla que hace crecer un deseo

de venganza exento de toda grandeza, como es habitual en tantos personajes masculinos amorales y desidiosos de la narrativa de Millás. Jorge y Luis se habían conocido en una fiesta de adolescentes, donde el primero conseguía divertir a los asistentes con un ingenio provocador, que entonces encontró su blanco en Luis. El muchacho era el de apariencia más débil de la reunión, y venía acompañado de una maravillosa chica nueva que llamó inmediatamente la atención de Jorge. De esta manera Luis se convirtió en “el Vitaminas”, aunque el fanfarrón que inventó su mote no hubiera conseguido salir vencedor en aquella contienda, a tenor de la mirada de lástima y desprecio que recibió de Julia. Entonces se prometió que algún día conseguiría verla desnuda y que la besaría porque ella se lo pediría. De esta manera, Luis, el Vitaminas, condiciona la vida de Jorge, porque media entre él y Julia. Algo parecido ocurrirá con Jesús Villar, marido de Rosario, una chica con la que Luis se encontraba en los servicios de la academia donde estudian bachillerato. Villar es la quintaesencia de la cobardía y de la amoralidad infantiloides que planea sobre el comportamiento de todos los personajes de la novela, porque Rosario, después de tantos años, todavía recuerda al Vitaminas con una satisfacción que deja a su marido escocido, por eso él se promete interiormente una venganza de guiñol con la que pondría orden en su hogar. La violencia es, como veremos también en el caso de Jorge y Julia, la única manera de poder hacer frente a la frustración de no ser objeto de deseo de quien, sin embargo, se desea:

“Ahora voy a volver a casa, Rosario, y aunque no sé insultar ni enfurecerme hasta el punto de despertar la admiración ni el respeto de nadie [...] en el momento mismo en que mencionas al Lefa, o a Jorge, o a la maldita academia en la que conociste al Vitaminas [...] voy a coger el cenicero grande de cristal que hay sobre la mesa y te voy a dar con él en la boca. Después me sentaré a leer el periódico con la paz de quien acabara de hacer algo por sí mismo”. (ibíd.: 163).

Julia, por su parte, sintió hacia Jorge una atracción que en su momento fue incapaz de describir porque aquel placer nuevo pertenecía a un sistema de pensamiento

ajeno al de la educación que había recibido. La osadía verbal de Jorge en el guateque donde se conocieron la turba más de lo que ella puede permitirse reconocer. Se da cuenta de los efectos que produce en su novio aquel comentario que pretendía herirlo con un mote que terminará por hacer fortuna, y siente cierto placer en la humillación risueña del Vitaminas. Parte del gozo de Julia consiste en contemplar los destrozos que se producen por su culpa en quienes la desean:

Luego pasa a otra escena, cuando un domingo por la tarde alguien hace alusión al enfermizo aspecto de su novio. Vitaminas le dicen y el primer impulso de rabia queda inmediatamente rebajado por una dosis de admiración hacia el desconocido, porque el Vitaminas, Luis, ha reído la gracia y por lo tanto ha establecido algún tipo de comunicación con el gracioso. Se llama Jorge, le dirán en el cuarto de baño de la casa, y esa noche ella recordará sus labios y sus ojos, su expresión descarada, pero no se atreverá a confesar el gusto que tal repaso le produce porque aun necesita –ligada como está a una educación de reflejos cristianos- una justificación teórica para cada recuerdo productor de un movimiento de gozo (ibíd.: 38).

De Luis admiraba su facilidad “para detectar grietas y defectos en multitud de asuntos cuyo engaño no había advertido hasta el momento”, lo cual le hacía figurar a ella que estaba a la altura del pensamiento de su novio, y así podía sentir por primera vez “el gusto de la vanidad halagada sin hallarse culpable por la experiencia del placer” (ibíd.: 38). Como se está viendo, Julia representa aquí a la mujer ambigua de la narrativa de Millás, que es lo que el gozo de los demás necesita que sea, porque ella no tiene discurso propio a este respecto. No puede decirse qué es lo que realmente quiere; sin embargo consigue que los hombres que la rodean ejecuten sus mandatos nunca explicitados. Así, cuando el Vitaminas ponga fin a “su desamor por Julia que culminó en el matrimonio y alcanzó un límite insoportable con el nacimiento de su hija” (ibíd.: 168), Jorge termina por prometerle a su amigo, sin que este se lo haya pedido, que puede abandonarlas a ellas dos “en la seguridad de que a tu mujer y a tu hija no les faltará de nada, ya sea en el orden material, ya en el moral, mientras tu amigo Jorge

trafaguee errático y giróvago por estos barrios que tanto saben de nosotros” (ibíd.: 59). El Vitaminas dejará franca la entrada de su hogar a Jorge para refugiarse en ese afán de singularidad estéril que le da la identidad.

Como se está comprobando, la presencia de Julia denota la tensa atracción que existe entre los dos extremos masculinos del triángulo que ella completa, como en otras novelas de Millás que tematizan la presión del Yo ideal en la dialéctica del deseo (Nasio, 1988: 78). Sin embargo, aquí no se advierte una fascinación tan cegadora como la que aparece en *Laura y Julio* o en *El desorden de tu nombre*. Lo que sí se está comprobando es que el personaje femenino de la triada, es tan ambigua y tan amoral como cualquiera de las mujeres que mantienen colgados a los vértices masculinos del triángulo en esas otras dos novelas. Ella no ha olvidado a aquel amigo de su marido que trató de ponerlo en evidencia con aquel ingenioso mote por el que muchos lo conocerán. En Julia, la culpa se alía con el placer cuando recuerda a Jorge, y todo ello lo sublima con su afición a las canciones de amor apasionado con las que establece un fecundo diálogo interno. Cuando haya sido abandonada por Luis volverá a sentirse deseada, ahora por Jorge, que la sigue por su barrio, cumpliendo la promesa que le hizo al Vitaminas. Entonces toda la parafernalia sentimental que daba sentido a la existencia de Julia reverdecerá:

Así, la seguridad de gustar en su tristeza y a pesar de su hija (al parecer Jorge ha cruzado la calle y, aunque desde lejos, la sigue) le devuelve la sensación de fortaleza adquirida años atrás, cuando tomó conciencia de su cuerpo; y ya hasta las canciones recobran su verdadera función, si bien ahora regresan con el argumento notablemente respaldado por el tono de la realidad inmediata. Guardo tan bellos recuerdos que no olvidaré. Y también las lágrimas, si alguna surge bajo el sol, vienen aligeradas por el tono literario y libresco de las lágrimas no sufridas. Rezo tu nombre pidiendo que vuelvas a mí. (Millás, 2009: 140).

Julia reclama a Jorge desde el recuerdo de sus primeros tanteos onanistas y desde el placer que le proporcionó su marido, el mismo placer al “que con la llegada de

Jorge intentaría inútilmente añadir algunas imágenes y sustituir otras” (ibíd.: 63). Desde ese recuerdo busca a su amante quien, desdoblado, como se ha dicho, en los papeles de espectador y actor, “procura pensar en las cosas que habitualmente le excitan, y al comprobar una vez más que funcionan sonríe tristemente”, y pone en marcha su sadismo de una manera mecánica para adecuarse al deseo de su compañera:

Luego se incorpora un poco y con la mano libre comienza a golpear el rostro de Julia con una cierta profesionalidad que en seguida se transforma en rabiosa voluntad de desorden. Algunas veces, esforzándose un poco, consigue golpear su costado y sus pechos. Julia alterna momentos de pasividad con movimientos de defensa pasiva. Juega hábilmente con sus piernas y muerde los cabellos que los golpes de Jorge llevan hasta su boca (ibíd.: 64).

En este relato de Millás, una vez más, la violencia sexual parece ser la única forma de sentirse próximo a una presencia que se percibe como extraña porque está mediada por el deseo de otro a quien se ha de rendir cuentas, por eso “la violencia delata la falta de substancia. O la sustituye” (ibíd.: 181). En *Visión del ahogado* el sexo es un ritual de desencuentro entre quienes lo practican, porque dedican su gozo a otro que no está presente.

La carta de amor al padre que es *Cerberos son las sombras* (Millás, 2008-1), también es una delación de las maniobras de la madre para empequeñecer la figura paterna ante el adolescente que escribe la misiva. Ella no puede ocupar el lugar de su marido porque no tiene ninguna clase de moral, ni permite que nadie lo ocupe, puesto que compite en masculinidad con cualquier figura que lo pretenda. El hijo es víctima de un doble vínculo (Watzlawick, 1997: 196 y ss.) que lo obliga a ser confidente de la madre cuando embiste contra una figura paterna en declive, y también a hacer de padre con el suyo, compadecido de sí mismo al verse en esa situación que obliga al hijo a tal desdoblamiento esquizofrénico. El adolescente no podrá encontrar otra salida que

esperar la locura en un sótano, donde ha comenzado a criar ratones para poder contemplar cómo las madres devorarán a sus crías.

La madre es esa figura femenina ambigua, tan habitual en la narrativa de Millás, que alimenta el deseo del otro porque el suyo no está definido, y que contribuye al mantenimiento de un orden institucional estéril “que no es otro que el que marca la disposición de las tumbas en el cementerio” (Millás, 2008-1: 91). Los padres del protagonista se conocen en un momento de depresión de la figura paterna, después de la falta de respaldo de su propio padre ante las inútiles inquietudes existenciales del hijo, y ya entonces queda clara la relación sadomasoquista que se radicalizará en el futuro del matrimonio:

Pocos días después conociste a mi madre, y estuviste varias horas hablándole de tu falta de sosiego interior y de la estéril visita a la casa de tus padres. Ella no dijo nada, y su gesto era tan ambiguo, tan pobre de expresión, que se podría interpretar de cualquier modo. Tú preferiste interpretarlo a tu favor y comenzaste a amarla. Luego te casaste con ella, y ahora, tantos años después, ella le contaba a tu hijo aquella historia como argumento de tu debilidad congénita y de tu ineptitud para la vida (ibíd.: 85)

La madre se crece cuando sufre, como es frecuente en la narrativa de Millás, por eso su hijo manifiesta al padre que “de los sufrimientos de ella no estoy muy seguro, ya que su postura ante todos los acontecimientos que nos marcaron sólo fue de fortaleza y, por lo tanto, ambigua” (ibíd.: 51). Estos “acontecimientos” culminan con el delito que tiene que cometer el progenitor, que roba para mantener a su familia mientras espera tiempos mejores que no llegarán. La madre, cuenta a su hijo con todo detalle cómo su marido no solo es incapaz de cuidar de los suyos, sino cómo también se hace daño a sí mismo, porque no puede dirigir el odio contra otra persona que no sea él:

El caso es que [el plan que elaboraste] te dio fuerzas para robar, y robaste, pero tuviste que correr y ser perseguido e insultado, y –aunque no consiguieron darte alcance- te acometió tal depresión al final de la huida que, enloquecido, llegaste a un descampado solitario, y allí te

golpeaste hasta que la rabia ante tanta impotencia se tornó en sangre y en dolor físico (ibíd.: 67).

El cariño de la madre es utilitario, porque sirve para empujarse a quien la contempla prodigándolo, y también al objeto de su afecto: “Yo dije hay que hacer algo, pero ya mamá te ponía paños mojados en la frente al tiempo que te hablaba con cariño, creciéndose en su fortaleza para aumentar aún más mi inutilidad”. El hijo se ve obligado a representar el papel que se le exige para que el sacrificio materno quede resaltado; así, compadeciéndose de la falsa debilidad de la madre ante el desastre familiar que ha provocado su marido, pone a salvo el dolor del padre, que es el que realmente le afecta. No se atreve a desvelar la falacia que esconde el discurso materno, puesto que ella “jugaba con las palabras con la malicia con la que un niño jugaría con una pistola” (ibíd.: 67). De esta manera se aprieta la trama de la locura que se cierne sobre el protagonista, tejida por una madre que articula en los demás la respuesta que necesita oír para conservar su imagen de abnegada:

Continuó mezclando las palabras de ese modo el resto de la noche, y yo continué mordiéndome la lengua de forma que el amanecer sorprendió ante la cama del enfermo a una madre reconciliada con su hijo –y consigo misma por tanto- y a un ser triste ganado ya definitivamente para el miedo, es decir, ingresado en el mundo de la ley y de la costumbre. (ibíd.: 68).

El hijo vive en un estado de sitio paranoico que lo obliga a preguntarse constantemente por los ocultos designios maternos para ponerse a salvo; no puede estar seguro de si su madre le oculta o le muestra el camino para descubrir el cadáver del hermano a medio embalsamar en el armario de su dormitorio, porque deja a su alcance la llave que le permitiría descubrir su secreto:

comenzaba a preguntarme por las razones que le habrían conducido a sacar la llave del bolsillo de la bata ya a colocarla sobre la mesa, el lugar más visible de la habitación. Lo lógico, si de verdad quería ocultar el suceso, habría sido extremar las precauciones en torno a ella y no exponerla de esa forma a mi curiosidad. Y la sospecha se reforzaba también con el recuerdo de su inmovilidad, que en ningún momento me

había gustado, porque nadie duerme de una forma tan discreta (ibíd.: 104).

La ambigüedad de la madre atrapa al hijo, que se sabe vigilado por esos “ojos de medusa” que lo observan con la mirada de quien “ha estado largo tiempo dirigiendo desde la oscuridad todos los movimientos exteriores y emerge al fin cuando su obra ha terminado para que nadie dude jamás de su existencia” (ibíd.: 106). Ella ha conseguido que su hijo viese lo que ella quería y ese secreto compartido del cadáver en el armario lo atrapa en una connivencia cercana al delito, sellada por las constantes quejas maternas de soledad y de abandono que la obliga a apelar al cariño de su hijo “como lo único auténtico que le quedaba en esta vida” (ibíd.: 85). La madre es también quien muestra al hijo esa caja llena de dinero que un contacto paterno ha traído para que salgan de la penuria en la que viven, y que él aprovecha para poder huir de la casa familiar y refugiarse en el sótano donde escribe la carta al padre.

El hijo se dará cuenta de que jamás podrá ser libre mientras su madre viva, y de que el odio que siente hacia ella es el mismo que siente hacia al mundo; finalmente, se preguntará por la necesidad del padre de mantener una relación con una mujer que solo puede aniquilarlo. Tendrá que reelaborar el discurso materno para recuperar la verdadera imagen del padre, lo cual es prueba de amor incondicional hacia una figura con la que terminará por identificarse en su sufrimiento. Cualquier otra manifestación de amor en este sistema familiar es perversa y esquizofrénica, porque obliga a permanecer en una paradoja paralizante a quien es objeto de esa atención.

El padre vive con una mujer que encarna todo lo que había intentado evitar en el pasado: el rol que le corresponde en la institución heredada (Berger y Luckmann. 2006: 98); a eso se refiere cuando replica a su propio padre que él no tenía “un especial interés por ser alguien” (Millás, 2008-1: 84), así que su permanencia al lado de ese ser que lo humilla es una manera inconsciente de permanecer en su familia de origen, puesto que

“revelaba una fisura cuya explicación sería la fidelidad inconsciente de tu corazón a unas formas de vida que habían alimentado tus primeros años y con las que aún mantenías relaciones a través de la vagina de mi madre” (ibíd.: 116).

Sin embargo, el adolescente decide romper con todo, negándose a vivir en la misma contradicción que mantiene con vida a su padre, por eso niega a su madre, “sin ignorar que en ella negaba al mismo tiempo al mundo, lo que era tanto como negar la vida misma”, y así rompe toda posibilidad de regreso hacia un recinto materno en el que todavía podría ser acogido en las condiciones de doble vínculo conocidas, porque “sabía que si lo que yo entendía oscuramente por futuro habría de ser un día patrimonio del hombre, se debería en parte a los que, como yo, una tarde negaron su propio pensamiento en la esperanza de que de esta negación naciera ese futuro, en el que la contradicción no fuera una forma de vida” (ibíd.: 116). Él no se ve capaz de convivir con la ambivalencia que soporta su padre y trata de evitarla suprimiendo la posibilidad de amar también a su madre; solo reconoce su odio hacia ella:

Pero el amor mueve montañas –como dicen-, y a qué negar ahora que también amaba, si mis esfuerzos por no intimar con ella me hablan de este amor continuamente. Lo que ocurría es que en mi lucha por evitar la contradicción suprimía uno de sus términos, sin darme cuenta de que de este modo no sólo la aniquilaba, sino que hacía crecer, a expensas de esta supresión arbitraria, al otro término, que en tales circunstancias se mostraba grotesco hasta lo indescriptible (ibíd.: 115-116).

La escritura es el único espacio propio que le queda al hijo fugado, y en ello ha de verse una relación de esta novela con *El mundo*, en la que Millás relaciona también la escritura con el padre querido. Después de haber “matado” a su madre (he aquí lo que de “antiedípico” tiene el relato), la única posibilidad real que le queda al hijo es la de diseñar su propia destrucción y explicarle al padre cómo y por qué lo hace, mediante esa larga carta en la que se explica a sí mismo reconstruyendo la amada figura paterna.

En *Letra muerta* (Millás, 2007-2), la sombra del incesto impide la implantación de la figura del padre en el sistema familiar. El deseo, imposible de satisfacer, es lo que mantiene unidos a Turis y a su madre; el hijo le pide algo que no puede saber qué es, y que ella no es capaz de darle:

Aunque ahora, revisado el desastre que ha sido mi vida, pienso que en efecto obtuve de ella todo, excepto aquello que siempre le pedí en secreto y que, honradamente, debo decir que no sé lo que es. Imagino, pues, que al llenarme de cosas y de cuidados no intentaba sino ocultar el hueco producido por lo que ella sabía que no podría darme nunca (ibíd.: 71).

Esa imposibilidad mantiene un vínculo estrechamente trabado que impide la entrada de la figura paterna. La del padre es una figura débil, porque no puede inmiscuirse en una unión construida, precisamente, sobre la imposibilidad de consumarla; de este modo, la permanencia en la paradoja será una constante vital en el hijo. De hecho, Turis pide a la madre que falsee la noticia de la muerte del padre para conseguir salir unos días de su convento; allí espera instrucciones de una organización terrorista que se propone minar la estructura eclesiástica que lo acoge. Sin embargo no es el padre quien finalmente muere, sino la madre; en su propio lecho de muerte pone de manifiesto la atracción que siempre ha sentido por su hijo: “-Te queda muy bien la sotana, hijo. Te disimula la tripa. Para estar viva hubiera preferido que no te metieras a religioso. Pero de muerta, me gusta verte así. Y es por egoísmo, sabes. Ya me lo he confesado. Si no te he de tener, prefiero que no estés con ninguna otra mujer” (ibíd.: 128). Esta confesión libera la agresividad que Turis siente hacia su madre por haberle impedido una vida plena (“su declaración de amor señalaba al mismo tiempo el origen de mis dificultades con las mujeres y la causa de mi torpeza ante la vida”). Pero Turis no puede permanecer en la rabia, puesto que la madre le recuerda que él también es responsable de la lejanía del padre:

-En cuanto al telegrama que me pediste te enviara, has de perdonarme si no lo hice. Lo intenté varias veces pero me causaba un

gran remordimiento utilizar de ese modo a tu padre, a quien bastante daño hemos hecho los dos con nuestras exclusiones. Y ya ves, para que no pudieras decir que te fallé una sola vez en la vida, yo misma fui enfermando de muerte de manera que fuera posible el telegrama que te permitiera volver para resolver lo que has dejado pendiente (ibíd.: 129).

De esta manera la unión maternofilial queda sellada para siempre por virtud de la abnegación materna. La madre ofrece su propia muerte al hijo como prueba de fidelidad. Así, la figura del padre se esfuma en el sistema familiar, en contraste con su omnipresencia dentro del nuevo sistema sagrado en el que Turis se va integrando progresivamente: una congregación exclusivamente masculina. Su homosexualidad, oculta dentro de la organización religiosa que antes estaba dispuesto a destruir, es una búsqueda de la masculinidad a través de la única vía que su madre le permitió. Su amor por Jesús, el jovencito que enloquece a media comunidad de religiosos, ha de interpretarse como permanencia en el ámbito materno; él le mantiene pegado a la estructura eclesiástica cuando tiene dudas sobre si debe permanecer en la misma: “el momento en que se encuentra mi relación con Jesús hace que esta marcha me resulte especialmente dolorosa, aún a pesar de la emoción que pueda producirme la idea de reencontrarme con mamá” (ibíd.: 105). Jesús es el reflejo invertido de las carencias de Turis: la encarnación de su Yo ideal (Lacan, 2006 I: 197 y ss.; Nasio, 1988: 158 y ss.). Turis se representa al joven novicio “como si este fuera un mapa en el que por casualidad hubieran quedado recogidos todos los accidentes geográficos de mis carencias afectivas”, y más adelante, aclara: “Jesús sería la representación invertida de una realidad interna, el negativo destinado a indicar las ausencias más que a mostrar los accidentes. ¿Cómo no querer eso si es mío y sin embargo está fuera de mí?” (Millás, 2007-2: 119). El argumento de Turis es una ejemplificación perfecta del estadio del espejo lacaniano (Lacan, 2006 II: 81 y ss.; Pundik, 2005: 53) en la que el sujeto ve al otro que lo refleja como poseedor de todos los atributos que él echa en falta en sí

mismo. De esta manera, queda preso en la contemplación del otro que lo completa, sin poder liberarse de la omnipotencia (revestida de abnegación) de la madre. Cuando ella muera, su ausencia quedará cubierta, tanto por Jesús como por la sublimación que provee el sistema sagrado, en el que Turis podrá buscar consuelo “en esa otra familia protegida por el manto de la Virgen, madre de madres” (ibíd.: 106).

5. LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN *LLÁMAME BROOKLYN*.

5.1. LA VIDA DESDE LA MUERTE.

Llámame Brooklyn (Eduardo Lago, 2006), narra la historia de Ness, un periodista en crisis matrimonial, que se ve arrastrado por la personalidad de Gal, escritor huérfano de la guerra civil española y adoptado por una pareja de brigadistas americanos. Gal es incapaz de cerrar su obra, pero la fascinación *tanática* que ejerce el escritor sobre el periodista (y sobre todos los que le rodean) consigue que Ness se comprometa a ordenar y terminar la novela que Gal escribió para su amada Nadia, quien ha conseguido huir del infierno del escritor.

La génesis de la novela que ha de editar Ness tiene un origen relacionado con la muerte, puesto que parte de la confección del llamado “Cuaderno de la muerte”, bautizado así por Gal, porque consta de una serie de recortes de crónicas de sucesos de periódicos neoyorquinos transcritos y anotados por el escritor en las que se narra, en la mayoría de los casos, el asesinato de mujeres. El primero es la de la mujer de un marino danés, Niels, quien se hunde paulatinamente en su propio abismo, como lo hará Gal cuando pierda a su amada:

El de Jacklyn Fox fue el primer recorte. A partir de entonces cada vez que me encuentro una noticia de ese tipo en el New York Times, la recorto. Lo estuve haciendo durante años, sin saber para qué, hasta que un día se me ocurrió transformar una de las noticias en un cuento [...] No tuve que pensar mucho para buscarle un nombre. Estaba claro que el denominador común de todas aquellas historias era la muerte [...] Empujaste el cuaderno y me invitaste a abrirlo. Me llamó la atención lo cuidadosamente organizado que estaba. Era un verdadero catálogo de los horrores que es capaz de cometer el ser humano (ibíd.: 154-155).

La muerte está en el origen de *Brooklyn*, y también en la biografía de Gal, su principal personaje (y autor; habrá que hablar del concepto de “autor” más

detenidamente), puesto que su madre murió al darle a luz en una España arrasada por la guerra civil. Como se está comprobando, la novela de Eduardo Lago está estructurada sobre la paradoja de la vida que nace de la muerte. Esto lo demuestra claramente el hecho de que el periodista Ness, hasta entonces “invisible”, se convierte en escritor cumpliendo el encargo del difunto Gal: dar vida a una novela que él es incapaz de concluir, porque su narcisismo autodestructivo (Lacan, 2006 I: 167 y ss.; Paraíso, 1995: 32) sólo le permite acabar consigo mismo:

El minuterero está a punto de alcanzar lo más alto de la esfera.
Cuando Gal mira hacia allí, las dos agujas se funden en una.
Perfecto. Es la hora. Mi cronómetro biológico nunca falla.
¿La hora de qué?
De dar de beber a los demonios. Alguien se tiene que ocupar de ellos (Lago, 2006: 75).

Este concepto de autoría problemática en Gal podría aclararse con el de Yo ideal que, para Lacan, se refiere a la imagen completa que de sí mismo tiene el niño al verse reflejado por primera vez en el espejo; sobre ella construye su sistema de identificaciones con sus semejantes (Nasio, 2001: 40). De la misma manera, Gal solo puede verse completo en otro, en Ness. Será éste quien reciba el impulso para terminar la obra que su mentor no puede concluir, pero correrá peligro de que Gal lo anule para tener sensación de completitud, puesto que el periodista es quien certifica la alienación del escritor, incapaz de hacerse cargo de su propia obra (Nasio, 2001: 80). Ness decide apartarse de la pulsión de muerte de Gal, pero eso solo ratifica la presencia agobiante de ese *thanatos* en todo lo que se relaciona con el escritor.

Gal aparece ante Ness como un ser fascinado con la muerte de sus artistas favoritos Lérmontov, Rothko, Kafka, Virgilio, o Alston Hughes: “Te acuerdas de mi amigo Alston Hughes, el poeta. Murió alcoholizado, como me pasará a mí” (Lago, 2006: 25). También es significativa a este respecto, la semblanza que hace en su diario de su amigo el poeta Marc Capaldi, a quien utiliza para llegar a conocer a Nadia. Marc

le explica que está buscando en el lugar equivocado y le indica dónde debería buscar su inspiración:

En la inmundicia, manchándote el alma. Sólo así encontrarás lo que estás buscando. Sangre, mierda y semen, no lo olvides, como cuando te dan por culo, cosa que te pierdes por no ser maricón. Y un poco de coca. Follar y esnifar sin protección. Y si la palmas qué más da. Mejor. Te hacen ceniza, te meten en una urna y arreglado (ibíd.: 309).

Para Gal la escritura es lo mismo que la vida: si no escribiese no podría vivir. Pero busca su inspiración en la muerte, como le aconsejó Capaldi; de ello es una buena prueba su colección de recortes de periódicos con noticias de crímenes con víctimas femeninas. Además, almacena los originales que le envían para que los critique en un lugar que él denomina “el nicho”, paradójicamente ubicado en un altillo, en un lugar elevado, como correspondía tradicionalmente a la actividad literaria. Desde ahí arriba se ríe de las esperanzas de gloria de tantos manuscritos como ha terminado por almacenar. Ness terminará viendo la realidad de la misma manera que su amigo el escritor:

Insististe en que abriese las puertas del altillo y, en efecto, en el momento de hacerlo me parecieron sendas lápidas. ¡Mira bien! ¿Ves lo que hay? Hace unos meses fui a sacar un manuscrito y me sentí exactamente igual que un enterrador que abre una tumba para proceder al traslado de unos restos. Fue entonces cuando lo bauticé así. (ibíd.: 25).

A continuación se comprobará cómo *eros*, *thanatos* y *poiesis* tienen en la novela una estrecha relación que alumbrará un relato imposible de concluir hasta la llegada de Ness. *Llámame Brooklyn* comienza y finaliza en escenarios similares: se abre en el cementerio donde está enterrado Gal y se cierra en otro de Cádiz en el que se encuentran el editor de *Brooklyn* y la hija que Nadia, fallecida también, no pudo tener con el escritor. Es aquí, en España, lugar de origen (teñido de muerte) de Gal donde Ness se niega a saber más de lo que el difunto quiso que se supiera sobre su vida y la de los que le rodearon; renuncia a leer la versión que incluye el diario de Nadia sobre la tortuosa relación que mantuvieron. Veamos qué dice Gal de ella en sus cuadernos.

Gal se había aproximado a Nadia impulsado por su instinto de muerte (Pundik, 2005:48; Laplanche y Pontalis, 2004:336). Reconocía en ella lo mismo que lo consumía a él; le resulta atractiva en tanto en cuanto lo reafirma en esa pulsión destructiva:

Según Gal, Nadia era demasiado independiente; le aterraba la menor forma de atadura. Pero eso era lo que más le atraía a Gal de ella. Lo que más le gustaba de Nadia era lo que más daño le hacía. Encarnaba en su persona la atracción del abismo, no sé cuántas veces le habré oído decir eso (Lago, 2006: 252).

Ella no puede hacerse cargo de su propia vida, y también es incapaz de alumbrar a ningún hijo suyo porque, como Gal, está atrapada por su instinto de muerte:

Estaba convencida de que la culpa era suya, de que en su interior anidaba una fuerza autodestructiva que atentaba contra sus instintos más profundos. No entendía por qué, pero le aterraba la posibilidad de dar una respuesta positiva al misterio de la vida (ibíd.: 370).

Finalmente, después de que se acabase su tormentosa y estéril relación con Gal, consigue quedarse embarazada de una niña con la que rendirá tributo a su pasado con el escritor. Así pues, Brooklyn, la joven con quien se encuentra Ness en Cádiz al final de la novela, es producto de una autoría diferida, como lo es también la novela que ha editado Ness. Brooklyn, que ha viajado hasta Cádiz con su padre, es la hija que Nadia no pudo concebir con Gal, a la que terminó poniendo el nombre que quería él para su novela.

Sabes, en la clínica, cuando recuperé la conciencia, estuve hablando un momento en ruso con la enfermera que me había atendido [...] Le pregunté si el sexo del feto estaba ya determinado [...] Pero cuando vio que me echaba a llorar me dijo que era una niña [...] Era niña, y me acordé de lo que tú decías de que algún día tendríamos una hija y le pondríamos de nombre Brooklyn (ibíd.: 206).

En los dos casos, se comprueba cómo late detrás de Brooklyn (personaje) y de *Brooklyn* (novela) el instinto de muerte de Gal. Veamos ahora cómo lo femenino identifica esta estrecha relación de lo *tanático* y lo erótico en el origen de la novela. En el primer caso, la colección de crímenes que atesora Gal y en el segundo, la fascinación

ejercida por Nadia en la estación de autobuses, impulsan la creatividad del escritor. La atracción sexual está en el origen de la novela, pero se centra en un objeto de deseo de contornos inciertos, fantasmal, hecho a la medida de las necesidades de quien lo contempla. La visión que tiene Gal de Nadia en la estación de autobuses (es llamativa la similitud del nombre de la amada de Gal con los indefinidos “nada”, “nadie”) es, en un primer momento, fragmentaria. Lo que le llama la atención a él es la imagen de sus piernas desnudas, y a partir de esa imagen reconstruye después el resto de su anatomía:

La imagen de sus piernas desnudas, hasta entonces una percepción fugaz y sin matices, empezó a concretarse con nitidez. A lo largo de las semanas siguientes, reviviría aquella visión innumerables veces. Más que un recuerdo que regresa de repente, fue una revelación gradual [...]. No traté de poner en orden mis sentimientos hasta mucho después, cuando la necesidad de dar con la desconocida se había convertido en una obsesión. En aquellos momentos, me dejé desbordar por la extraña turbación de ver cómo se recreaban en mi memoria el color y la textura de su piel, el dibujo de los muslos, la sombra de vello púbico que no alcanzaba a cubrir en su totalidad el sexo. Ésta fue la primera sensación a la que necesité dar expresión verbal, el hecho de que la desconocida no llevara ropa interior. Cuando la imagen se disolvió, sentí un relámpago de deseo. (ibíd.: 40-41).

Que Nadia es una construcción del deseo de Gal lo ratifican las palabras de Frank Otero cuando asegura a Ness que ella era perfectamente capaz de mantener una relación sentimental ajena las necesidades del escritor, quien la había convertido en responsable de su sufrimiento, en instrumento de su propia destrucción:

Lo que más daño le hizo, dijo Frank, fue cuando supo que se había enamorado de un tal Eric [...] La historia de Nadia con el pianista echó por tierra el tinglado que se había montado. Hasta entonces había conseguido mantener vivo el engaño. Había escrito mentalmente el guión de una película, y se lo creía a pies juntillas. Fiel al espíritu de su guión, había conseguido convencerse a sí mismo de que Nadia no podía cambiar. [...] Era rabiosa, gozosamente independiente y libre, y eso era lo que más le gustaba a Gal, aun al precio de tener que renunciar a ella (ibíd.: 256).

Hacia el final de la novela, Ness sentirá el mismo latigazo de deseo que sintió Gal por Nadia, transfigurada en la persona de su hija (“la viva imagen de su madre”, *ibíd.*: 396). Tras renunciar a ella, Ness sentirá que ha despertado de un sueño:

Me quedé paralizado, sin saber qué hacer, mientras lo volvía a ver todo como en la secuencia de un sueño. Era como si se hubiera hecho de noche bruscamente, como si un eclipse total se hubiera abatido sobre la bahía de Cádiz. (*ibíd.*: 396).

Después de eso, el imaginario perteneciente a Gal que había dominado la vida del editor de su novela en los años en que se dedicó a prestarle su voz, se desvanece en sombras:

Lo que antes eran imágenes, de repente se habían vuelto sombras. Sombras, pensé, o tal vez oí una voz que hablaba dentro de mí. Sombras, dijo la voz, sólo sombras, sombras que no cesan. Se han ido todos los que formaron parte de aquel mundo, un universo entero se ha borrado. Los seres que una vez lo habitaron pletóricos de vida, ahora son poco más que humo (*ibíd.*: 397).

Nadia y Ness se hacen cargo de las dificultades de Gal a la hora de sumir la función paterna. En el primer caso, porque concibe con otro hombre una hija que le dedica a su antiguo amante y, en el segundo, porque el periodista se compromete a dar forma a sus escritos dispersos en los cuadernos que le lega; tal como él lo quiso, les pondrá el mismo nombre que tiene la hija de Nadia. El periodista pone así punto y final a la novela de Gal, negándose a admitir otra versión de los hechos diferente a la suya, a pesar de que llegue a enterarse de la poca fiabilidad del narrador, tal como se desprende del diario de Nadia que su hija Brooklyn le muestra en el cementerio gaditano. Allí se termina lo que parecía imposible de cerrar, la novela de Gal; como se viene diciendo, a ese cierre contribuye la negativa de Ness a dejarse arrastrar por la misma fuerza erótica (pero *tanática*, al fin) que arrastró a Gal hacia Nadia. Ness, que ha dado a luz a la criatura literaria del padre muerto, le otorga a éste la identidad definitiva al negarse a querer saber más que lo que él quiso contar. La paradoja resultante de todas estas

tensiones argumentales consiste en el hecho de que el escritor se haya hecho padre con la ayuda de aquel que ha elegido como hijo (el periodista), a quien también hace padre comprometiéndolo a terminar su obra, actividad que le terminará haciendo escritor, como lo quiso su mentor.

El amor, la muerte y la escritura tienen una relación fecunda en la novela. Si no fuese así, Ness no podría llegar a ser el escritor que no consiguieron ser ni Gal ni su abuelo David.

5.2. LA PATERNIDAD.

La biografía de Gal está construida por padres adoptivos que cubren la ausencia de los muertos o de los desaparecidos. La paternidad aparece como una función, no como una prerrogativa de la sangre; de este modo Gal, que es huérfano de una miliciana española en la guerra civil, recogido y criado por la familia de un brigadista americano, y “adoptado” también por el dueño del bar Oakland, adopta y reconoce también a sus “hijos”. Además de al omnipresente Ness, también apadrina al boxeador Víctor Báez, a quien Gal considera su edecán; Gal se reconoce en este perdedor del boxeo de la misma manera que se reconoce en Ness, que hasta entonces era “invisible”. De alguna manera se ve a sí mismo cuando los contempla. Hay otros ejemplos de adopción en la novela (Raúl el enano, hijo de Frank Otero o la pareja de Louise Lamarque) que no tienen relación directa con Gal, pero que también ejemplifican este aspecto de paternidad como función, no como premisa biológica. Esto es lo que permite que lo simbólico genere vida donde en principio sólo hay instinto de muerte. Si la novela se llega a escribir es porque esta idea de la paternidad funcional permite a los hijos que no son hijos hacerse cargo del deseo de los padres que no pueden llegar a

serlo. La falta paterna se hace plenitud en el hijo simbólico. Ness piensa como lo habría hecho Gal a la hora de completar su obra, y gracias a eso puede decir de sí mismo que es escritor, puesto que antes de asumir la de Gal, todavía no tenía voz propia. El hecho de que Ness sea capaz de poner punto y final a la novela que, de alguna manera, es un retrato de su padre simbólico, también le da relevancia a este último, por señalar su clarividencia al haber sabido escoger al “hijo perfecto” que lo define como padre sabio:

Tenía razón Nadia, el libro ya existía. Tú eras el artífice, además del único obstáculo. Había que quitarte de en medio; para rescatarlo hacía falta alguien capaz de obedecer tu voz, pero no podías ser tú porque a ti tu voz te consumía. No fue fácil. Ahí van cientos y cientos de horas de silencio y soledad, horas durante las cuales puse mi escritura al servicio de la tuya. Cuando por fin terminé me di cuenta de que si alguien estaba en deuda era yo. [...] Gracias a ti puedo decir que soy escritor. Antes de esto, siempre sentí que me quedaba grande la palabra. (ibíd.: 30-31).

Gal es incapaz de sostener un discurso propio, quizás porque su padre renunció a mantener el suyo cuando traicionó a sus compañeros en el combate. Él nace de un hombre sin palabra, que se avergüenza de sí mismo. Los padres biológicos de Gal lo arrojan al mundo con una herencia *tanática* que será una constante de su biografía posterior; la madre muere al darle a luz, y del padre se sabrá que fue un anarquista italiano traidor que condujo a su escuadrón a la masacre y que, precisamente, sólo a la hora de la muerte podrá liberarse de este secreto:

Pietri me hablaba desde el otro extremo de la muerte, dijo Lewis. Me contó que llevaba treinta años con aquel pus corroyéndole el alma. Es algo más poderoso y repugnante que las pinzas del cáncer que me está devorando las entrañas, dijo. No es que tenga buena memoria, Ackerman, es que son palabras difíciles de olvidar. Me di cuenta de que aquel momento encerraba una paradoja monstruosa: por primera vez, ahora que no tenía manera de esquivar la muerte, Umberto Pietri lograba reunir algo de valor (ibíd.: 188).

Esa herencia enraizada en la muerte es, quizás, la razón que le impide aprovecharse de la indudable riqueza que pone a su disposición su familia adoptiva americana; sin embargo, Gal podrá facilitar el acceso a Ness a un discurso personal, a

una voz propia, que le permitirá, paradójicamente, separarse del instinto de muerte de su mentor. Dejará de funcionar como proyección del difunto y se convertirá en un ser autónomo.

Como ya se ha dicho, la historia de Gal está construida sobre una cadena de significantes en los que se inscribe el deseo de sus padres adoptivos. Estos significantes paternos (Asensi, 2003 II: 582; Nasio 1988: 81) suplen simbólicamente la deficiencia de un padre que se odia a sí mismo por traicionar a sus compañeros. Ben, padre adoptivo de Gal, quiere que su hijo conozca la historia de su gestación teñida de muerte, para lo cual insiste en que viaje a Madrid, donde entrará en contacto con el brigadista Abraham Lewis; Lewis debe contarle la verdadera y completa historia de su origen. En este momento, hacia la mitad de la novela aproximadamente, ya está configurada la sinuosa cartografía de la paternidad en *Llámame Brooklyn*. El mapa distingue al periodista Ness, “hijo-padre” de Gal, quien ha sido adoptado por una pareja de brigadistas americanos de la Guerra civil española; él ordena la historia que le ha dejado Gal en herencia, historia que relata cómo el brigadista Abraham Lewis le contó que su padre biológico era un anarquista italiano traidor que facilitó un avance de las tropas fascistas durante la guerra civil española. Las implicaciones que este sistema paterno tiene en el comportamiento del escritor son ahora claras, y explican que el hijo adoptado a su vez “adopte”, que busque a quien pueda dar forma a su relato truncado, a un discurso que no puede sustentar porque, en realidad, le es ajeno.

Pero todavía hay un último y fundamental personaje en este complicado mapa de la paternidad de Gal: el abuelo David, el padre de su padre adoptivo. David también es anarquista y periodista, y además quiere ser escritor:

David le envió al director de su periódico un puñado de artículos y a éste le gustaron tanto que al día siguiente lo llamó para ofrecerle una columna semanal [...] Llevaba más de treinta años trabajando para el Brooklyn Eagle, donde había desempeñado toda clase de trabajos antes de que lo

nombraran jefe de tipografía, pero su sueño secreto siempre había sido escribir [...] Lo que le había mandado al director era sólo una muestra, tenía mucho más oculto en la trastienda. Como había tanto que contar, le dedicaría una serie a cada barrio, empezando por Coney Island. Tras decir esto, me puso la mano en el hombro y mirando a mis padres añadió: Voy a necesitar un buen ayudante de campo (Lago, 2006: 219).

El abuelo David elige a Gal como ayudante de campo para sus reportajes sobre Brooklyn, y le enseña a su nieto dónde está su paraíso: en Coney Island. En el parque de atracciones facilitará su acceso ritos de la masculinidad consistentes en prácticas lúdicas de riesgo, y allí mismo será donde Gal lleve en el futuro a su amada Nadia, quien le confiesa que ese fue el primer lugar donde vivió cuando llegó a América desde Rusia con su familia. Como se está comprobando, el abuelo muestra a su nieto cuál es el camino que ha de seguir en la vida. El deseo de David es el de Gal. Le ofrece mapas de Brooklyn que luego transformará en paisajes apocalípticos en su Astillero, y le enseña a beber (“Hijo del dios del vino, desde hoy te llamaré Yaco” (ibíd.: 227). Gal aprende de su abuelo a ser un hombre:

Regresar a Coney Island después de tantos años me ha hecho sentir una enorme nostalgia. Le pedí a Nadia que me acompañara al Archivo de Ben, par sacar de allí las crónicas del Brooklyn Eagle. Leyéndolas, vuelvo a ser Yaco, el niño que exploraba el mundo de fantasía de la mano de su abuelo, a la vez que, sin dejar de ver a David con los ojos de entonces, me acerco a él de hombre a hombre. Sobre todo he descubierto en él al escritor (ibíd.: 222).

Pero el abuelo también le muestra al nieto su propio límite, puesto que hay algo que no termina de hacer: el libro que tiene proyectado. De ello se puede concluir que ésta es otra de las razones que justifican la imposibilidad de que Gal pueda dar “forma final” a su proyecto, además de que la palabra del padre (en lo real, que no en lo simbólico) no tenga en él resonancia porque está teñida por la vergüenza de la traición.

Ness se hace cargo de la dificultad de Gal para dar un significado propio a la línea de significantes paternos que transitan por su biografía, pero él la supera, trascendiendo el sistema sin renunciar a él, puesto que da una respuesta positiva a la

dificultad de Gal para estar a la altura del deseo del abuelo. El abuelo es anarquista, como el padre biológico de Gal y periodista con ansias de convertirse en escritor, exactamente igual que Ness, pero el primero no consigue escribir la historia de Brooklyn que tiene proyectada, y el segundo falta a su palabra de la manera más vergonzosa. El periodista es quien da una respuesta clara al interrogante de la paternidad en el relato, porque el editor de *Brooklyn* termina por sanear definitivamente la figura paterna, teñida de muerte, de traición y de impotencia, y lo hace con el visto bueno de Nadia, objeto de deseo de Gal. Es ella quien comprende que el libro que él anhela ver completo ya está escrito, aunque alguien tenga que encargarse de hacer lo que él es incapaz de hacer:

No te entiendo.
No hay nada que entender, es la verdad.
¿Pero por qué?
No lo sé, es como si fuera un maleficio.
No puede ser.
¿Por qué?
Porque no depende de ti, Gal, el libro existe ya, aunque todavía esté desperdigado en los cuadernos.
Pero no estoy seguro de ser capaz de rescatarlo.
En ese caso, alguien lo hará por ti. ¿No te parece? (ibíd.: 27-28).

Ness conecta con el deseo del abuelo de Gal y cumplimenta lo que no pudo su nieto. Él forma parte de un plan destinado a que *Brooklyn*, la novela, termine de ser escrita. El libro podría entenderse entonces como producto de una conspiración destinada a conseguir que su autor se reconozca como tal, y eso conlleva el reconocimiento de la autoría de quienes lo eligieron para llevar a cabo esa labor:

A medida que va pasando el tiempo estoy cada vez más convencido de que siempre habías previsto que las cosas iban a ocurrir así. No te hacía mucho caso cuando me decías que nunca serías capaz de terminar el Cuaderno de Brooklyn, como llamabas muchas veces a tu novela, pero me insististe tanto, a tu manera, sin decir nada concreto, que cuando me quise dar cuenta habíamos cerrado un trato. No me entiendas mal, haber empleado así estos dos últimos años ha sido tan importante para mí que mi existencia ha dado un vuelco. Pero también es verdad que al principio lo repentino de tu muerte me hizo sentir que había caído en una trampa.

Al no estar tú, no podía echarme atrás y la carga se me hizo insoportable.
(ibíd.: 20-21).

5.3. ANALOGÍA, CONSPIRACIÓN Y SUPERACIÓN DE LO ANÁLOGO.

En el imaginario de Gal las cosas remiten siempre a otras, y esta semejanza de motivos teje una complicada trama simbólica en la que el escritor está atrapado, y que atrapa igualmente a quien posee unos rasgos asimilables a su sistema de correlaciones. La analogía es un procedimiento constructor de sentido en la novela, y esto ya se ha comprobado en relación con los temas de la muerte y el de la paternidad que acaban de analizarse. Con un pequeño repaso a las analogías ya mencionadas hasta el momento, hay ejemplos más que suficientes para demostrarlo: la mujer muerta como origen de la vida y de la novela, el cementerio como escenario que abre y cierra la obra, el anarquismo como ideología en el abuelo y en el padre biológico, el periodismo como salto a la literatura en el abuelo y en Ness... y hay muchas más correlaciones que demuestran que la semejanza de elementos, la recurrencia, o el *dejà vu*, son constantes que, de alguna manera, sugieren que Gal no puede escapar a un destino ya marcado en su nacimiento presidido por la muerte; dicho de otro modo: hay motivación en el comportamiento de Gal, y ello arrastra a quien con él va, por eso en todo lo que le sucede a Ness a partir de que entra en contacto con la vida de Gal, se aprecia constantemente la latencia de una conspiración.

El protagonismo de lo análogo en *Llámame Brooklyn* resta importancia a la sucesión temporal, porque hay tantos motivos que remiten a otros que el tiempo, más que avanzar en una sucesión más o menos fluida, se vuelve circular. No hay significados nuevos hasta que Ness, que es un significante análogo a Gal, se permite

introducírlos. De esta manera hace también un corte temporal en una disposición analógica de acontecimientos que siempre se parecen unos a otros. Antes de que esto suceda, el periodista ha llegado hasta el punto de dudar de quién es, después de haber adoptado la voz del difunto para poder terminar su novela. Ahí se aprecia que el protagonismo de lo análogo (de lo especular, si se quiere ver así) es uno de los síntomas de la esquizofrenia que padece Gal, capaz de aniquilar a quien utiliza como espejo en que poder contemplarse. Tanto es así, que Ness llegará a verse en un lugar que sólo puede pertenecerle al escritor y a dudar de su propia identidad. Podría haberse convertido en un esquizoide después de haber mimetizado la voz de otro ser escindido para llegar a completarlo, puesto que, como ya se ha visto, él era incapaz de “darle forma final” a su novela. En este proceso de identificación ha estado a punto de desaparecer como ente autónomo, en la medida en que cumplía con los deseos ajenos:

No sabría explicar bien lo que sentía. Creí que no me había sucedido lo que me acababa de suceder, o que le había sucedido a otro, o que lo había soñado, o que me había transformado en ti. O que me había vuelto loco, porque nada de aquello tenía sentido, o tal vez tenía demasiado sentido. Fue como si me viera a mí mismo dentro de una película que para explicar las cosas recurre a las imágenes de un sueño (ibíd.: 393).

Como ya se ha visto, la impronta de la paternidad diferida en la novela tiene mucho que ver en el proceso que lleva a Ness a convertirse en escritor. El primer eslabón lo forja el abuelo David al invitar a su nieto a ver el mundo con su misma mirada fabuladora. Sin embargo, Gal no podrá cumplimentar ese deseo del anciano si no es por persona interpuesta; sirvan como ejemplos, a este respecto, el único cuento que llegó a publicar enviado por su amigo Marc Capaldi a *Atlantic Monthly* en su nombre, y también el sueldo que Frank Otero, el dueño el Oakland, le pagará a Ness para que edite la novela del difunto. De esta manera, el periodista llegará a tener una voz propia como escritor, pero antes, como se acaba de comprobar, deberá pasar por un episodio de extrañamiento de su persona, al percibirse poseído por la de quien ha estado

completando. Finalmente, Ness se dará cuenta de que es un individuo diferente a ese a quien ha estado prestando su voz, cuando identifique el deseo de Gal; en concreto, cuando identifique el objeto que puso en marcha su deseo de escribir una novela: Nadia. Lo identifica, precisamente, en la persona de su hija Brooklyn, porque se siente atraído por ella de la misma manera que Gal se sintió atraído por su madre; contemplando a Brooklyn se da cuenta de que siente “la más básica de las pasiones, lo que había puesto en marcha la novela”. Precisamente en ese momento es cuando Ness habla de sí mismo, cuando pone su vida en orden ante Brooklyn, porque hasta entonces se había acostumbrado a pasar desapercibido en su trabajo de periodista “Al llegar a aquel punto, le dije que me había acostumbrado a ser invisible” (ibíd.: 392-93). La mirada de la hija de su amigo hace que se descubra a sí mismo: “Pero, sobre todo, lo que anuló mi voluntad fue su forma de mirarme [...] Si quieres que te diga la verdad, Gal, creo que habría podido hacer conmigo lo que le hubiera dado la gana. Cuando me quise dar cuenta, le estaba contando cosas que jamás os había dicho a Frank y a ti” (ibíd.: 392).

Sabiendo quién es, el periodista romperá con las coordenadas de la analogía que preside la novela, negándose a ver en la hija de Nadia lo mismo que Gal vio en su madre, porque eso haría que todo volviese a comenzar, que el tiempo siguiese atrapado en un círculo:

Con la mirada fija en los papeles que me había dejado pronuncié su nombre en voz alta y lo repetí. Brooklyn, Brooklyn. Sentí una punzada en el costado, como si alguien me estuviera clavando un puñal. Sentí eso y sentí sed, una sed atroz. Y de pronto entendí qué me pasaba, me di cuenta de qué era lo que sentía. Es el sentimiento más primario y elemental que existe, la más básica de las pasiones, lo que había puesto en marcha la novela. Reconocí aquel sentimiento, o para ser más exacto, lo recordé. Pero no podía ser. No podía ser que me estuviera pasando a mí. Era como si el tiempo hubiera encogido. Era... como si me hubiera enamorado de Nadia. Y cuando pensé eso, cuando la idea cobró forma, cuando las palabras se alinearon en mi cabeza, sentí alivio. No me había enamorado de Nadia, porque la mujer que había tenido delante de mí toda la mañana no era ella (ibíd.: 394).

Ness dice que “recuerda” el sentimiento que había puesto en marcha la novela de Gal que él ha terminado, y también que siente como “si el tiempo hubiera encogido”. Aquí se comprueba, una vez más, cómo la analogía niega el paso del tiempo e iguala significantes dentro de un sistema presidido por la esquizofrenia asentada en un instinto de muerte. El deseo de Ness podría llegar a copiar el de Gal hacia un objeto similar a su amada Nadia muchos años después, en el cementerio gaditano. Se comprueba así cómo el régimen nocturno del imaginario de *Llámame Brooklyn* es estático, atemporal y de límites difusos, tal como lo entiende Durand (2005: 291 y ss.). La fuerza de la analogía relaciona lo femenino con la muerte (la madre de Gal muerta, Nadia incapaz de concebir vida, las mujeres asesinadas del cuaderno de Gal), y niega los cambios que impone el paso del tiempo.

A continuación se comprobará cómo el imaginario diurno (masculino) dinamiza la trama en *Llámame Brooklyn*, a pesar de la resistencia que le ofrece el régimen nocturno. De hecho, si hay “una trama” es por la presión que ejerce este régimen del imaginario contra la tendencia hacia la analogía que estructura la biografía de Gal.

La novela se abre con el vivo recuerdo en Gal de la figura de Sam Evans, “memorizador de la palabra del señor”, cuando va a visitar a su amiga la escultora Louise Lamarque. Gal siente “una intensa sensación de irrealidad” cuando se dispone a volver a Deauville, exactamente al cabo de un año de su última visita a ese lugar (nótese la analogía). Esa sensación lo lleva a revisar lo que escribió en su momento acerca del ciego Sam en su cuaderno; hablaba entonces de su pasmosa habilidad para reconocerlo, y de su memoria prodigiosa: es capaz de repetir con exactitud cualquier versículo de la Biblia, por eso Gal intuye que tiene virtudes proféticas (“Sigo estando convencido de que a cada uno de quienes nos cruzamos con él nos está dando una lectura oculta del porvenir”), lo cual lo lleva a transcribir íntegro en su diario el capítulo del libro de

Ezequiel que le repitió Sam un año antes: “Profecía contra aquellos malos pastores que sólo buscan su interés despreciando el de la grey. Promesa de un pastor que saldrá de entre ellos, el cual reunirá a sus ovejas y las conducirá a pastos saludables” (Lago, 2006: 37).

Después, Gal asegura al conductor de la camioneta que lo lleva a casa de Louise Lamarque, que se había acercado a la gasolinera donde se solía encontrar con Sam porque intuía que algo le había ocurrido, así que la noticia de su muerte no le coge de sorpresa: “De hecho fui a la gasolinera porque había tenido una premonición” (ibíd.: 48). La importancia del pensamiento alógico es claro desde el principio de la novela, y permite, de entrada, una sospecha razonable acerca de una paranoia que podría sufrir Gal, pero, por otra parte, esta profecía recordada también anuncia un protagonismo simbólico de lo patriarcal en su aspecto positivo, tal como lo describe Gil Calvo (2006: 211 y ss.), que ayudará a que Ness deje de ser un periodista invisible y se convierta en escritor utilizando la voz de quien no pudo llegar a serlo plenamente. A eso ya nos hemos referido cuando hablamos de cadena de significantes paternos, pero conviene ahora reflexionar sobre cuál puede ser la esencia de la dificultad de Gal para hacerse cargo de su persona, aprovechando las numerosas alusiones que a este conflicto se han venido haciendo hasta el momento. Para ello, el concepto lacaniano de “*forclusión del nombre-del-padre*” podría aclarar bastante las cosas, puesto que lo que vuelve loco a Gal es la imposibilidad de resolver un problema que no puede dejar de plantearse: el de terminar de cumplir el deseo del abuelo (Lacan, 2006 III: 107 y ss., 299, 312). No puede ejercer la función paterna para la que se le requiere desde un sistema precisamente deficitario en esa función. Recordemos que su padre adoptivo no tiene hijos propios por no haber querido renunciar a su esposa estéril, que su abuelo no consigue escribir la novela que tiene proyectada, y que su padre biológico es un hombre

sin honor. En cualquier caso, no puede estar a la altura de aquello a lo que se sabe destinado: completar el libro que ideó el abuelo. En esto consiste esa “forclusión”, en no poder responder adecuadamente a una llamada que no puede evitar oír. La respuesta la aporta Ness, porque no forma parte del sistema de Gal, a pesar de que sí participe de sus afectos. Ness se separa de Gal después de haberlo completado en el nivel simbólico. Él sí puede dar una respuesta al requerimiento que volvía loco a Gal. De esta manera Ness se vuelve anómalo dentro de un sistema de significantes análogos.

En la estructura externa de la novela, a este primer viaje en el que Gal recuerda la figura profética de Sam Evans, le sucede otro, en el que el brigadista Abraham Lewis le explicará a Gal qué clase de hombre fue su padre. En Madrid descubre que varias personas parecen haber estado conspirando para que él se entere de cuál es su verdadero origen:

La verdad es que no sé qué hago aquí, contesté con brusquedad. Lo he hecho por Ben, pero llevo toda la mañana pensando que venir ha sido un inmenso error. Me siento como si estuviera flotando en el espacio, no sé dónde poner los pies [...] ¿Qué me importa a mí ese individuo Pietri? Jamás tuve noticia alguna de él hasta el día que ben me dio tu carta [...] ¿Y tú, que de repente sales con esto, quién cojones eres? ¿Era verdaderamente necesario que escribieras esto? [...] ¿Por qué estáis tan seguros todos de lo que hacéis? (Lago, 2006: 62).

Pero también en Madrid, Gal cuenta a Lewis lo que sabe de su familia adoptiva americana y de su madre española. Le dice que no ha podido dejar de pensar en ella desde que su padre adoptivo le contó cómo la conoció en España, durante la guerra:

De la misma manera que la palabra padre sólo puedo asociarla con la figura de Ben Ackerman, para mí no ha existido más figura materna que la de Lucía Hollander. Y sin embargo, desde que mi padre me habló por primera vez de Teresa Quintana y me enseñó su foto, sentía el martilleo de mil preguntas en la cabeza[...] De algún modo, mi angustia lograba abrirse paso hasta Lucía, que aparecía en mi habitación y se sentaba al borde de la cama, tratando de consolarme (ibíd.: 126).

Sabe que su madre eligió su nombre por el recuerdo que tenía de las lágrimas de un sanguinario general polaco derrumbado por la muerte de un compañero. El origen de su nombre tiene también que ver con la muerte, como tantos otros motivos en la novela:

El general Galicz estuvo mucho rato en silencio, pensando, de espaldas a los asistentes. Por fin se agachó a tocar la tierra [...] Nuestras miradas se cruzaron un instante. Fue entonces cuando comprendí por qué había tardado tanto en volverse: había estado llorando. Todavía tenía lágrimas en los ojos, pero no se molestó en enjugarlas [...] Me fijé que en la guerrera llevaba una tira de tela con el nombre GAL cosido en hilo negro (ibíd.: 132).

Abraham Lewis es otro eslabón en la cadena de significantes paternos porque ubica a Gal en el tiempo; quiere que su padre adoptivo le cuente la verdad acerca de su origen y desea relatarle su historia. Esa historia incluye la confesión de la traición que cometió Umberto Pietri: “Los traicioné, Lewis. Se perdió la unidad. Murieron todos... Conservé el pellejo a cambio de que los sacrificaran como a conejos. Soy un cobarde y un traidor. Por eso estoy vivo” (ibíd.: 181). Lewis y Pietri, y también su padre adoptivo, dicen a Gal de dónde viene:

Guardó unos momentos de silencio antes de decir que desde que le habían dado la noticia le empezó a rondar por la cabeza la idea de ponerse en contacto con su hijo [...] Por lo menos, que sepa lo que pasó, dijo, con un hilo de voz, aunque a estas alturas puede que no tenga sentido. No es solo por él. Antes de reventar tengo necesidad de contarle todo, aunque sea una sola vez (ibíd.: 179).

La relevancia de la confesión de Pietri está sustentada (y amplificada) por la impresión que esta le produce a Gal:

Me contó que llevaba treinta años con aquel pus corroyéndole el alma. Es algo más poderoso y repugnante que las pinzas del cáncer que me está devorando las entrañas, dijo. No es que tenga buena memoria Ackerman, es que son palabras difíciles de olvidar. Me di cuenta de que aquel momento encerraba una paradoja monstruosa: por primera vez, ahora que no tenía manera de esquivar la muerte, Umberto Pietri lograba reunir algo de valor (ibíd.: 188).

Así que los efectos *perlocutivos* de las palabras del traidor en su hijo, después de tantos años, son indudables:

Apenas distinguía las facciones de Abraham Lewis, solo el brillo de sus ojos, un fulgor febril, enfermo, que le daba fuerzas para seguir hablando. Esto era lo más inquietante: que aunque para mí Umberto Pietri no tenía rostro, su voz estaba allí, envuelta por la del brigadista Lewis, monocorde, repetitiva, contándome atrocidades, como quien recita una letanía agónica e incesante. Las palabras que oía me hacían daño, pero me aferraba a ellas [...] Sé que jamás volveré sobre esto que ahora escribo. Aquí se quedará, atrapado, en el papel, después mi memoria quedará limpia. Lo que escuché en el bar del hotel Florida no habrá sido más que una alucinación, un sueño maligno que siento necesidad de fijar en su integridad, ahora que está fresco (ibíd.: 188).

Gal asegura que su memoria ha quedado limpia después de haber transcrito en su cuaderno las palabras de Abraham Lewis en el hotel madrileño, pero eso no quiere decir que la impresión que le han producido haya sido insignificante, puesto que, tal como se ha demostrado, es indudable el protagonismo del instinto de muerte en todos sus actos, incluidos esos escritos a los que no puede dar “forma final”. El comportamiento paradójico de Gal no es tan diferente al de su padre biológico en el fondo, puesto que los dos tienen un impulso de vida cuando vislumbran que su muerte se acerca. Umberto Pietri confiesa a Lewis su traición y Gal busca a quien pueda terminar la novela que ha escrito para Nadia. No parece descabellado defender que estos dos comportamientos son análogos si tenemos en cuenta que Gal es perfectamente capaz de programar su propia muerte, el día del aniversario de la República española, haciendo de su fallecimiento un rasgo de estilo novelesco trufado de guiños analógicos a los que Ness no duda en responder:

¿Te das cuenta, Gal del día que elegiste para morir? Conociéndote, dudo mucho que sea casualidad. Es el tipo de bromas que te gustaba gustar, convencido como estabas de que nadie se iba a dar cuenta, pero a mí no me la juegas. Por si acaso, he escogido la misma fecha que tú para traerte *Brooklyn* [...] Eras único, al irte tú desapareció toda la estirpe [...] Estaba cantado que tenías que acabar como los personajes de tu libro (ibíd.: 14-15).

En Madrid, Gal cuenta al brigadista Lewis que su abuelo David le descubrió el paraíso en Brooklyn, y también que no llega a escribir el libro que tenía proyectado

sobre ello: “Tenía la vaga idea de escribir un libro sobre el barrio” (ibíd.: 65), a pesar de los cientos de fichas relacionadas con el tema que conserva su nieto:

Tengo recuerdos muy vívidos de las visitas que hacíamos al Astillero, al Jardín Botánico, a Prospect Park, al Museo de Bellas Artes, a la Biblioteca Pública, a Red Hook, a muchísimos sitios [...]. Pero la maravilla de las maravillas era cuando me llevaba a Coney Island. Me nombró su “ayudante de investigación” y nos pasamos dos veranos yendo allí, varias veces a la semana. La verdad, es una lástima que nunca llegara a escribir aquel libro, después de toda la información que había llegado a reunir (ibíd.: 66).

Aunque no haga proselitismo de su ideología, David Ackerman es un anarquista convencido. Pone en contacto, tanto a su hijo como a su nieto, con las figuras de Sacco y Vanzetti en diferentes momentos, pero de forma análoga, para demostrarles que ya los considera adultos. A Gal lo lleva a ver un mitin en el que se reivindican los dos anarquistas muertos y entonces Ben entiende lo que el abuelo ha tratado de hacer con su nieto: “Es su manera de darte a entender que ya te considera un hombre [...] Conmigo hizo algo parecido” (ibíd.: 68). Ben también demuestra a su hijo adoptivo que lo considera un hombre dándole permiso para entrar en su despacho, un lugar casi sagrado en el hogar de los Ackerman:

Así es como se llamaba en casa a su despacho. Era una habitación secreta, que siempre estaba cerrada con llave, un lugar mágico, sagrado, un santuario cuyo acceso me estaba vedado únicamente en razón de mi edad [...] Recuerdo la emoción que sentí cuando mi padre empujó la puerta y se hizo a un lado para dejarme pasar (ibíd.: 113).

En este lugar fermenta la vocación de Gal, que no parece exactamente la misma que la de su padre adoptivo:

Ben me dio permiso para entrar más o menos libremente al Archivo unos dos años después, en 1954. Por aquel entonces, también yo empezaba a amontonar mis propios papeles, a datarlo y a documentarlo todo, con la diferencia de que, en tanto que él no escribía nada propio, yo sentía necesidad de dejar constancia por escrito de cuánto me pasaba (ibíd.: 117).

El Archivo es el lugar de la verdad en la familia Ackerman; en él Gal conocerá sus orígenes españoles, y deberá cambiar “las coordenadas de su vida” a los catorce años, tal como le cuenta a Lewis en Madrid. Su padre, para quien “la verdad era una religión” le dice que es hijo de Teresa Quintana en presencia de su madre americana; le muestra una fotografía en la que aparecen sus progenitores durante la guerra civil española, y en ella Ben señala y nombra a su madre, pero no a su padre, a pesar de que Gal lo esperase así. Su padre adoptivo omitirá información, justamente la que Abraham Lewis se dispone a facilitarle muchos años después. El hecho de que la información sobre Umberto Pietri se vaya retrasando en el desarrollo de la trama tiene para el lector el atractivo del suspense, pero para Gal supondrá un golpe todavía más duro saber que su padre adoptivo, adorador de la verdad, no ha sido capaz de decirle qué clase de hombre era su padre biológico.

Como ya se ha señalado, el Archivo Ben, lugar de la verdad, está asociado a la figura del abuelo en la configuración de la vocación de escritor de Gal. El permiso paterno para entrar a un lugar prohibido en el hogar se asocia al deseo del abuelo de que su nieto se dedique a escribir. Gal siente la llamada del sistema familiar, que le pide escribir el libro que el abuelo tenía en la cabeza. Recordemos el impacto que el talento fabulador del abuelo tenía en el nieto durante sus paseos por la ciudad y observemos el vivo recuerdo que sus escritos despiertan en él mucho después:

Escritas, las palabras de David me hacen revivir las mismas emociones que sentía cuando escuchaba sus historias de viva voz. Ayer me tropecé con una crónica que me remontó a uno de sus primeros paseos. Mi abuelo me había pedido que anotara los nombres de todas las avenidas que nos íbamos cruzando en un tramo del Bowery. Al llegar a una esquina leí:

NAUTILUS AVENUE

¡La nave del capitán Nemo!, exclamé fascinado. Mi abuelo se detuvo, sonriente, y me acarició la cabeza. Un detalle de este tipo era todo lo que necesitaba para poner en marcha sus poderes de fabulación (ibíd.: 223).

Otra muestra de la eficacia *performativa* de la palabra del abuelo, es nombrar a su nieto ayudante de campo en el día de su cumpleaños, tras anunciar a la familia que proyecta escribir un libro sobre las historias ocultas de Brooklyn :

Llevaba más de treinta años trabajando para el *Brooklyn Eagle*, donde había desempeñado toda clase de trabajos antes de que lo nombraran jefe de tipografía, pero su sueño secreto siempre había sido escribir. Nos dio la noticia del día de mi cumpleaños, aprovechando que estaba toda la familia reunida. Su idea era sacar a la luz los cientos de historias que yacían ocultas en los distintos barrios de Brooklyn. Lo que le había mandado al director era sólo una muestra, tenía mucho más oculto en la trastienda [...] Tras decir esto, me puso la mano en el hombro y mirando a mis padres añadió: Voy a necesitar un buen ayudante de campo (ibíd.: 219).

Para cumplimentar el deseo de David, Gal tiene que descubrir antes que quiere dedicarse a la escritura, y lo hace en la ceremonia de su graduación en la universidad, en el momento en que el abuelo (de nuevo él) hace una pregunta clave para la configuración del deseo del nieto; quiere que le diga a qué va a dedicar su tiempo el resto de su vida, y parece que la seguridad con que el chico responde es proporcional a la medida del deseo de David. La respuesta de Gal no es producto de una meditación, sino que surge de manera inopinada para él, porque habla el sistema familiar por su boca, como lo hace en las neurosis de destino (Pundik, 2005: 89). Solo después de que lo haya dicho y haya pensado sobre ello, se da cuenta de que esa que le comunicó al abuelo era realmente su vocación. Así se lo cuenta a Abraham Lewis quien, como ya se ha señalado, es otra figura fundamental en la cadena de significantes relacionados con la paternidad que empujarán a Ness a terminar el libro proyectado por abuelo David:

Y al contarte esto, vaya uno a saber por qué, se abre paso en mi memoria la figura del abuelo. No estaba en el Archivo aquella tarde, ni lo que te estoy contando en este momento tiene nada que ver con él. Pero por alguna razón que se me escapa, relaciono, no ahora, sino desde siempre, aquella tarde en el Archivo con algo que ocurrió mucho después, cuando terminé la universidad. Quizá la relación estribe en que entonces comprendí que tenía que enfrentarme solo al mundo. La verdad es que no tenía ni la más remota idea de lo que quería hacer con mi vida, pero el día de la ceremonia de graduación, cuando mi abuelo me preguntó si sabía

qué quería hacer el resto de mi vida, le contesté resueltamente que quería ser escritor. No sé qué demonios me impulsó a darle aquella respuesta. Lo hice sin pensarlo, pero cuando aquella misma noche lo medité a fondo, me di cuenta de que le había dicho la verdad (Lago, 2006: 135).

Las figuras del brigadista Abraham Lewis y de Frank Otero, el dueño del Oakland quedarían fuera del sistema familiar de Gal. El primero ocuparía un lugar similar al de Ben Ackerman, por su implicación en la guerra civil española, y en cuanto al segundo, podría decirse que su función es equiparable a la del patriarca, pero, al contrario de la que desempeña el abuelo David, también patriarca en el ámbito familiar de los Ackerman, la función de Otero se realiza en la sombra o, por lo menos, consiste en amparar las sombras de quienes lo rodean:

Una visita esporádica daba igual, pero a largo plazo, Frank sólo aceptaba en su bar a quienes le caían bien. Tenía debilidad por los tipos raros, gente con historias más bien oscuras a sus espaldas. Era a ellos a quienes acogía preferentemente. Más de uno dependía de él para subsistir; había incluso quienes recibían un pequeño estipendio semanal. A cambio de su ayuda, sus protegidos tenían que hacer ciertos trabajos [...] (ibíd.: 368)

El poder de Frank Otero hace que todos los derrotados que frecuentan su bar se sientan seguros en ese lugar, tanto que quedan atrapados en sus redes. Eso es lo que le ocurrió a Gal, y lo que estuvo a punto de ocurrirle a Ness.

De todo lo que hasta ahora se ha dicho con respecto a la cadena de significantes de paternidad inscritos en el relato, se puede deducir que madurez, verdad, permiso paterno y vocación literaria son conceptos ligados al paso del tiempo que habitan en el imaginario de régimen diurno en la novela y están estrechamente relacionados con los hombres mediante los cuales Gal descubre cuál es su pasado y cuál ha de ser su futuro. Atendiendo a los estudios sobre las máscaras masculinas de Gil Calvo (2006: 25 y ss.), se advierte que en el sistema Ackerman, el abuelo David ocupa el lugar que le correspondería al patriarca, porque es el que habilita un espacio simbólico para que los héroes puedan serlo, y puedan acceder a la función patriarcal posteriormente. Ese es el

trayecto vital de su hijo Ben, el padre adoptivo de Gal, que haría la función de héroe en la guerra civil española y de patriarca en el sistema familiar que ha creado a pesar de (o precisamente por) la esterilidad de su esposa. Por fin, en el sistema de máscaras masculinas que conforma la familia de Gal, en el lugar del monstruo, estarían tanto Gal como Umberto Pietri; el padre traidor obligado al tormento de la soledad por la falta que cometió, y el hijo, incapaz de ver a otro que no refleje su propio tormento, como corresponde a su devoradora pulsión de muerte.

Por abundar en este *thanatos* que consume a Gal, en relación con el poder de la analogía que estructura el imaginario nocturno en *Llámame Brooklyn*, conviene señalar la perversión del escritor consistente en transformar en sombra lo que recibe como luz. El Archivo de su padre lo transfigura en “el nicho” y el astillero de Brooklyn que visitó con su abuelo lo convierte en un lugar en el que se entrega a sombrías ceremonias de autodestrucción. Este procedimiento de conversión indica que Gal necesita tener una sombra que lo acompañe o, más bien, que lo anule por momentos. Esta sombra habilita mecanismos de repetición, con diversas variantes (alcohol, sexo de riesgo, abandonos abruptos de la realidad) que le permiten estar en contacto con la muerte para poder mantenerse con vida, puesto que, paradójicamente, lo que él se representa de la vida tiene mucho que ver con la muerte. Esa es la herencia que recibe de sus padres biológicos, herencia que sería determinante si no fuera por la luz que recibe de la familia Ackerman. En cualquier caso, se aprecia que la conversión de luz en sombra no deja de ser una forma de analogía (perversa) que le permite a Gal mantener vivos sus afectos, aunque se comprobará con mayor claridad cuando se analice el Astillero como espacio en el que Gal convoca las presencias de sus muertos.

Siguiendo la estela de la analogía como procedimiento constructor de sentido en la novela, veamos ahora cómo Ness llega a ponerse en contacto con Gal. Lo hará como

resultado de una visita a un barrio en el que no había estado nunca y que aparece ante él plagado de referencias literarias. El periodista conoce al escritor cuando va a cubrir una noticia relacionada con una representación de una obra de Norman Mailer en Brooklyn. Nunca había estado allí, pero leyendo un texto de Truman Capote que le facilita su jefe de redacción, se entera de todas las glorias literarias que habían vivido en el barrio: los Bowles, Thomas Wolfe, Auden, Hart Crane, y muchos otros. Así pues, la búsqueda de la voz propia como escritor de Ness comienza en esa zona de Nueva York conocida por sus ilustres moradores. Una vez allí, descubre el Oakland y, dentro del bar, a un tipo con el que no tiene más remedio que compararse, puesto que ellos dos son los únicos que no están disfrazados en una fiesta de disfraces. Ness, en su diario, que también forma parte de la construcción de la novela que editará para Gal, describe su primera impresión del hombre que lo va a convertir a él en escritor; en ella Gal aparece ya como un personaje aislado del resto de los clientes del bar, absorto en sus escritos y alimentándose de tabaco y alcohol. Él es un hombre de unos cincuenta años, “incomprensiblemente ajeno a lo que acontecía a su alrededor”, que está escribiendo en un cuaderno en el más ruidoso de los lugares. El recuerdo de Ness estiliza la figura del escritor en una imagen que singulariza su persona en relación con la de los demás clientes del bar: “En torno a él había una nube de humo que más parecía más espeso que el que flotaba en el resto del local, como si una campana de cristal lo mantuviera aislado de los demás. De cuando en cuando se interrumpía para darle una calada al cigarrillo o para beber” (ibíd.: 81).

La conducta de Gal es llamativa para el periodista; tanto es así que, en su agradable recuerdo de su primera visita a Brooklyn, guarda un lugar especial para la imagen del escritor:

A todas las impresiones se sobreponía la que dejó en mí el baile de disfraces que se celebraba en aquel extraño bar de marineros, y siempre que pensaba en él me venía a la cabeza la imagen de aquel individuo que

escribía en un cuaderno, ajeno a los enmascarados que atestaban el local (ibíd.: 82).

Más adelante confirmará esta impresión cuando vaya a buscar a Gal camino del Astillero, donde intuye que podría estar entregándose a sus demonios. En el trayecto, recuerda la primera vez que el escritor, apasionado de la violencia del ring, lo llevó al gimnasio de Jimmy Castellano. Ness anota algunas observaciones acerca de la impresión que Gal produce en quienes lo rodean; es respetado por los boxeadores del Luna Bowl, y el portero se niega a cobrarle la entrada. Todas estas pinceladas que estamos recogiendo redondean el retrato de Gal como ser singular, tan vencido por su propia sombra como apreciado por quienes frecuentan su compañía:

Tal vez sean imaginaciones mías, pero creo que hay algo en él que hace sentir a los demás algo así como que está a merced de algún peligro indefinible. Es lo que sentí la primera vez que lo vi: un ser vulnerable, extrañamente separado de su entorno por una campana de cristal. Quizá lo que detectan quienes se acercan a él es su sensibilidad para el sufrimiento ajeno. Jamás he conocido a nadie que ponga tanto cuidado en no hacer daño a los demás. Gal solo es capaz de hacerse daño a sí mismo. Nunca le he oído decir nada hiriente ni ofensivo ni siquiera cuando está borracho. Nunca pierde la dignidad (ibíd.: 86).

No hay casualidad en este encuentro; si se repasan todas las coincidencias, todos los términos relacionados por analogía que abundan en la novela, se advertirá que sugieren la latencia de una conspiración destinada a convertir a Ness en escritor. Recordemos ese barrio del que se conoce su hospitalidad hacia los literatos, junto al ruidoso bar que acoge a un individuo aislado dedicado a la escritura; añadamos el atractivo que tiene para Ness la presencia de ese tipo que parece estar tan fuera de lugar como él lo está y que se destruye a sí mismo sin hacer daño a nadie. Un grupo de simpatizantes mitifica al escritor, ratificando ante el periodista la excelencia de su persona y la agudeza de su sufrimiento... El magnetismo de un personaje de estas características es indudable, por eso no es de extrañar que Ness termine haciendo lo que Gal le pide, ya que también es lo que el periodista quiere.

Con lo que se acaba de decir, solo se pretende constatar un apretado sistema de analogías que, aunque en este caso no forme parte de los requerimientos del sistema familiar de Gal, sí contribuye a crear ese compacto almacén simbólico de la novela, del que es último responsable su autor, Eduardo Lago. Ese sistema simbólico cerrado es el que permite sospechar que lo que sucede en el nivel diegético más abarcador de todos los que sustentan este relato, parece motivado por líneas de correspondencia analógica; precisamente, la sinuosa sucesión temporal de la trama desvela una fábula en la que sus componentes se significan, sobre todo, por su parecido mutuo. Por supuesto, a este poder determinista de la analogía, también contribuirían, como se ha visto, las exigencias propias del sistema familiar de Gal, que necesita que alguien termine lo que el abuelo ideó.

A construir este sistema simbólico general, también contribuye el subsistema particular de Gal identificado como tal por el propio personaje. Ya hemos señalado la importancia que da a la profecía de Sam Evans sobre el pastor que llevara a su rebaño hacia pastos abundantes, y ahora analizaremos otra muestra de la representación de Gal del universo en cifra significativa para él solo. Veamos cómo Ness llega a saber de la existencia de la novela desperdigada entre los muchos cuadernos que Gal ha estado escribiendo. Todo ocurre, como se ha adelantado, en una fecha extraordinariamente significativa para el tejido simbólico que sostiene la novela, y que relaciona la elaboración del libro con su destinatario interno. Se trata del cumpleaños de Nadia, que ha desaparecido ya de la vida del escritor, aunque le sigue enviando cartas sin remite, que él no tiene posibilidad de contestar, pero que le permiten pensar que todavía lo necesita. Ella es la razón por la cual escribe:

Necesito escribir sobre ti en el diario, porque aquí, solo aquí puedo decir sin cortapisas lo que quiero expresar [...] Quizá algún día leas esto. No pienses que no me cuesta [...] Algún día le daré forma a lo que escribo. Te devolveré a través de la escritura lo mucho que tú me has dado a mí.

No sabía por qué iba escribiendo, pero ahora sé que tiene sentido por ti. Tengo en la cabeza la idea de escribir algo sobre Brooklyn [...] No sé qué es, qué puede ser, pero me gustaría desenterrarlo y darle forma, sólo para ti. Para ti escribiré este libro, *Brooklyn*. *Brooklyn* nacerá gracias a ti, por culpa tuya (ibíd.: 256).

Gal piensa que ella está en Las Vegas, pero Ness sospecha que se trata de una fantasía del escritor, porque le consta que el propio dueño del Oakland ha puesto a un detective privado sobre la pista de la mujer sin que éste hubiese obtenido ningún resultado. Gal asegura que tiene una manera “infalible” de comunicarse con Nadia y también con “los otros, con todos los demás”. Ness observa que algo se ha petrificado en la mirada del escritor, y sospecha de su salud mental: “Vislumbré una expresión dura, nueva para mí, en lo más hondo de su mirada, que no supe cómo interpretar” (ibíd.196), así que se despide de su amigo alegando una reunión en la redacción de su periódico. Gal le da una carpeta verde y le pide el favor de entregársela a Frank, el dueño del Oakland, en caso de que decida aparecer por allí. Ahora llega el momento en que Gal pide a Ness que lea el contenido de la carpeta:

Si quieres... Bueno, todo esto que hay aquí son escritos míos... Ya me entiendes, tú también eres escritor.

No te preocupes, están a buen recaudo.

Seguía en pie delante de mí, sin moverse. No había terminado de hablar.

No es eso. Lo que quiero es que... En fin, si quieres, puedes echarle un vistazo a lo que hay dentro. Tal vez así me entiendas mejor.

Le miré a los ojos, tratando de descubrir en ellos alguna intención oculta, pero si la había no la vi.

Cuando tuvo la carpeta en mis manos, me dio las gracias y se perdió, camino de Montague Street.

Sentí un vértigo indefinible. ¿Qué significaba aquel gesto? ¿Qué pretendía Gal Ackerman confiándome sus escritos? ¿Quería ponerme a prueba? ¿O tal vez...? Me daba la sensación de que me acababa de pasar algo más que un puñado de papeles (ibíd.: 196-197).

Estos son los términos en los que Gal invita a Ness a entrar en su mundo. Quiere que el periodista lo entienda mejor. Las sospechas que este comportamiento despierta en Ness no se ven confirmadas por ningún signo, pero existir, existen. Ness intuye que hay

algo raro en esa cesión de papeles. Posteriormente, durante el trabajo, una señal del cielo hará que su mirada se dirija a la carpeta verde. En este momento conviene constatar la redundancia de rasgos esotéricos con que se muestra el primer contacto de Ness con el escritor y con su obra. Recordemos la manera en que Ness describe la figura de Gal la primera vez que lo vio en el Oakland, envuelto en un humo más espeso que el del resto del bar y aislado del resto de la concurrencia por una especie de campana de cristal; añadamos a esto la singularidad de la ocasión en la que le entrega la carpeta con sus escritos dispersos: el hallazgo de una viejísima edición mejicana de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán en un mercadillo de libros. Por último, observemos la forma en que Ness describe el instante en que se dispone a abrir en su despacho esa carpeta verde que le ha entregado Gal en el mercadillo:

Estaba a punto de acabar cuando por la claraboya que queda justo encima del escritorio entró con toda su fuerza la luz del mediodía, anegando mi cubículo [...].

La luz que entraba por la claraboya empezó a mitigarse. Aparté las gomas de la carpeta, y levantando las solapas exclamé:

¡De acuerdo, Gal, veamos si te entiendo mejor! (ibíd.: 197-198).

Ness se dispone a “entender mejor” lo que está envuelto en un misterio que lo atraparé. Cuando abre la carpeta ve que contiene el “cuaderno de la muerte” en el que Gal ha archivado crímenes cometidos contra mujeres aparecidos en la prensa. También aparece un croquis de lo que Gal denomina *El Astillero*, geografía delirante en la que Gal da rienda suelta a sus demonios. Además, la carpeta contiene una carta de Nadia en la que confiesa a Gal su dificultad para abandonarse a alguien, y también la pérdida del bebé que esperaba y su recuerdo del momento en que Gal le dijo que si tenían una niña le pondrían Brooklyn de nombre. Esta es la información que permitiría a Ness entender mejor a Gal: su capacidad para la transformación visionaria de la realidad, su devoción por una mujer ausente y su colección de noticias sobre mujeres asesinadas. Todo ello desasosiega a Ness: “Tuve una premonición inconcreta, pero que no presagiaba nada

bueno” (ibíd.: 207), de modo que se dirige al Astillero, un lugar en el que no hay más que lo que Gal necesita ver “una serie de descampados atestados de inmundicias, transfigurados por su imaginación” (ibíd.: 210). Ness tiene la clara sensación de que penetrando en el Astillero entra en otra dimensión espacial:

Pasé al otro lado, abriéndome paso por entre unos matojos, que habían brotado al borde de la acera y empecé a bajar por una pendiente de tierra. Sentí que había algo flotando en el aire, no sabía decir qué, como si fuera verdad que me había adentrado en un espacio análogo, en un territorio, que de una manera que no sabía bien cómo explicar, era distinto (ibíd.: 211).

De camino hacia el lugar, Ness recuerda la primera vez que lo llevó allí Gal y cómo le dijo en su momento que el Astillero era el lugar en el que reunía todas las presencias de sus fantasmas familiares, de las cuales inevitablemente se había apropiado en parte:

Aquí está todo, Ness, todo, me había dicho entonces. Toda la mierda y algunas cosas que no lo son. Lo bueno y lo malo, y sobre toda mi gente. Estados rodeados de presencias, ¿no las sientes? Aquí, a veces, no siempre, no depende enteramente de mí, he llegado a comunicarme con Teresa, pero es difícil, no creas, muchas veces su voz no me llega con suficiente claridad. Da igual. Sé que es ella y que me habla y con eso me basta. Y con Nadia también. Aunque a ella se la oye mucho mejor, seguramente porque no se ha ido. Aún está aquí, mientras que Teresa, Teresa murió al darme a luz. ¿Sabes? Siempre nos llevamos un pedazo de las cosas, de los lugares, de la gente. Son fragmentos, jirones de seres que se nos han quedado dentro, como esquilas [...] Oigo sus voces, las oigo todo el rato, oigo cómo hablan [...] Necesitan un soporte material. No te vuelvas, sigue hablando como si tal cosa. Justo enfrente está Nadia. Me mira fijamente y me pide perdón (ibíd.: 212).

Ness se había mostrado escéptico ante lo que era evidente para el delirante sistema simbólico de Gal, y él lo reprendió por su actitud diciéndole que no le serviría la lógica del mundo factual en caso de que quisiera acceder al mundo posible que trata de mostrarle: “Lo que pasa es que tú no lo ves, no puedes verlo, porque no tienes fe” (ibíd.: 213). Hay que insistir ahora en lo ya mencionado acerca del impulso de vida que surge ante la proximidad de la muerte, como ha ocurrido con Umberto Pietri, padre biológico

de Gal, que quiere que su hijo sepa quién fue realmente cuando ve cercano su fin. Hay que insistir en ello, porque ahora se aprecia que Gal reproduce su comportamiento ante Ness, a quien le indica que se convertirá en escritor si permite que lo acompañen los fantasmas que le está dejando en herencia:

¿Y sabes por qué vienen? Para hablar conmigo. Yo he erigido estos túmulos y altares para todos ellos, para llamarlos, y ellos lo han oído, lo supieron, y vinieron todos [...] Pronto moriré, pero antes de que eso ocurra... Es igual. Lo importante es que puedo convocar a quien me dé la gana, a Teresa Quintana, a mi abuelo David, incluso a Umberto Pietri [...] ¿Todavía no te he hablado de ellos? Pronto lo haré. Ahora son mis fantasmas, pero pronto serán los tuyos. Incluso la pequeña Brooklyn, la hija que quiso tener Nadia sin conseguirlo ¿Sabes que le iba a poner de nombre Brooklyn? Brooklyn. Fue idea mía (ibíd.: 212-213).

Aparece entonces ante Ness la figura de Gal, superpuesta a este recuerdo de cuando estuvo por primera vez en el Astillero. Tal como había previsto, se está entregando a sus ceremonias de espiritismo con la misma dedicación con la que un niño crea su universo de juegos. Está ordenando ante su altar un sinfín de botellas a las que ha adornado con manojos de hierbajos, a modo de arreglos florales. Después de vomitar todo el vodka que acababa de ingerir, se desploma sobre su altar y entonces Ness tiene un nuevo vislumbre del poder *performativo* de los mundos creados por Gal:

En aquel momento se empezó a poner el sol. Sentí una intensa desazón que no podía ser sólo mía, sino que me la había transmitido él y de la que se estaba impregnado el ambiente de todo el lugar. Por unos instantes no supe qué hacer. Apoyé la mano en la espalda de mi amigo caído, como si pudiera así paliar su sufrimiento, y en la parálisis de la tarde, no pude evitar quedarme contemplando la belleza extraordinaria del crepúsculo (ibíd.: 215-216).

Poco a poco, Gal ha ido penetrando en la vida de Ness, y eso incluye también su sombra; lo que ha hecho en el Astillero es mostrarle su necesidad de encontrarse periódicamente con la muerte para sentir la vida, tal como se comprueba en el patetismo de esta estampa en la cual Ness consuela a su amigo caído con una mano en su espalda a la caída de la tarde “como si pudiera así paliar su sufrimiento”. De esta manera, el

contrato para la confección del libro de Gal se está cerrando, aunque a Ness no le conste aún:

Cuando tu madre desapareció, Gal se refugió en la escritura como no lo había hecho nunca. Escribir un libro para que lo leyera ella se convirtió en una obsesión. Gal Ackerman tenía una mente fragmentaria. Escribía constantemente, pero no era capaz de imprimirle un sentido de totalidad a lo que hacía. Lo del pacto, como llamo yo a lo que sucedió entre nosotros, fue algo que descubrí de manera gradual. Mirando atrás comprobé que Gal me había ido revelando de manera muy sutil cómo debía ser el libro que esperaba que algún día llegara hasta tu madre. Murió sin conseguirlo (ibíd.: 379).

Posteriormente, Frank Otero, la segunda figura de patriarca junto con la del abuelo David, dará el paso definitivo para que el libro termine de escribirse. Así se lo cuenta a Brooklyn, la hija que no pudo tener con Nadia, en el cementerio de Cádiz:

Frank Otero desempeñó un papel crucial a lo largo del proceso. De no ser por él el libro no habría llegado a existir. Le profesaba un afecto indecible a Gal Ackerman, y quería ver cumplido el deseo de su amigo, un deseo ferviente, que daba sentido a su existencia [...] Hubo un detalle, antes de empezar, que me hizo ver que todo estaba decidido de antemano. Antes de morir, Gal me había dado la llave de su cuarto. De manera completamente independiente, después de su muerte, Frank, puso a mi disposición el estudio. Fue así como me di cuenta de que me había convertido en el puente no sólo entre tu madre y él, sino también entre ellos dos, entre Gal Ackerman y Frank Otero (ibíd.: 379).

Para terminar de comprender el proceso de confección del libro de Gal, conviene retomar ahora la figura de David Ackerman en relación con la de Frank Otero ya que, según se ha dicho anteriormente, estos dos personajes ostentan la máscara del patriarca en la novela: el abuelo idea el libro que finalmente Ness termina con el mecenazgo del dueño del Oakland, lugar al que solo llega quien ha perdido su camino: “En cuanto al Oakland, aunque no era un espacio secreto, tampoco era exactamente un lugar abierto a todo el mundo. En cierto modo había que descubrirlo” (ibíd.: 368). Teniendo en cuenta que todo lo que se relaciona con el local tiene algún tinte sombrío, porque así lo quiere su dueño, que “tenía debilidad por los tipos raros, gente con historias más bien oscuras a sus espaldas”, habrá que concluir que el libro se escribe desde la sombra; tanto es así

que Ness está a punto de dejarse arrastrar por ella. Él también es “un individuo que ha perdido el norte”, como tantos otros que frecuentan el bar:

Muchos de los habituales del Oakland eran, para usar una expresión de Gal Ackerman, gente derrotada por la vida, individuos que habían perdido el norte y de repente se sentían seguros allí. Le pasó a muchos: a Manuel el Cubano, a Niels Clausen, al propio Gal. A mí estuvo a punto de ocurrirme, pero supe reaccionar a tiempo. Gal no (ibíd.: 368).

Ness rompe esa cadena de significantes masculinos análogos atrapados en el bar de Otero, porque, tal como le cuenta a Brooklyn en Cádiz, supo “reaccionar a tiempo”. Precisamente el tiempo es lo que está fuera de la analogía, tal como se ha comprobado anteriormente, así que con sus palabras demuestra que se ha librado de ser engullido por la sombra de Gal; que no se ha convertido en él, a pesar del riesgo que corrió durante los dos años que estuvo contratado por Frank Otero, viviendo la vida de Gal, preso de un universo que había creado él en sus cuadernos, en sus cartas, en sus diarios... La realidad había dejado de ser lo que había sido para el periodista y el libro, poco a poco, se había ido haciendo suyo sin dejar de ser de Gal. Cuando lo concluye lo encaja en una hornacina que había mandado construir Otero en su tumba; entonces es cuando se produce el riesgo mayor de esquizofrenia en Ness a causa de su introyección (Laplanche y Pontalis, 2004: 205) de todo lo vivido con Gal al haberle prestado la voz que necesitaba para cerrar su novela. A pesar de que ha perdido el objeto real, lo tiene interiorizado de tal modo que ya forma parte de sí, y no debemos olvidar que la novela “es” Gal. Que Gal y la novela son la misma cosa, una ofrenda a Nadia:

Terminar la novela de Gal Ackerman fue una maldición que asumí de buen grado. Lo extraño era que, tras haber cumplido con mi parte del pacto, la sombra de su autor continuaba cerniéndose sobre mí. Me sentía misteriosamente encadenado a su destino. Comprendí que había caído en una trampa de la que no me iba a resultar fácil salir, una trampa que no era sólo la novela, sino también el Oakland [...] El Oakland tenía algo de peligroso. Atrapaba para siempre a los personajes a quienes daba acogida.

Frank insistió en que podía quedarme en el motel indefinidamente. La idea me aterró (Lago, 2006: 380-381).

Este análisis concluirá con la constatación de que Ness es capaz de poner límites donde solo había confusión, parecido, analogía. Diciendo de sí que es otro diferente, se separa de quien necesitó verlo igual a él mismo, rompe el espejo en que se contemplaba. Abandona el Oakland, y con ello la posibilidad de verse reflejado en todos los personajes derrotados que lo frecuentaban, y también la de seguir acompañado por ellos. Abandona también su trabajo de periodista, que parecía tan prometedor.

Al escribir la vida de Gal se ve obligado a reconsiderar también la suya propia (“Acabar el libro de Gal removi6 los cimientos de mi personalidad”), y eso lo lleva a dar un golpe de tim6n para seguir adelante: “Decid6 reinventarme, un concepto muy norteamericano del que, ir6nicamente, me serv6 para cortar mis lazos con aquel pa6s” (ib6d.: 382). Con Gal tambi6n se “reinventa”, despu6s de haber cortado los lazos que lo un6an a 6l. Se despide de todos los personajes con los que se hab6a estado relacionando dentro de su novela y, al final, el libro deja de contenerlo a 6l para ser tan solo el contenedor en el que ellos est6n “atrapados para siempre”. Lo explica con una imagen similar a las que se han estado se6alando para mostrar su paulatino deslizamiento hacia los dominios de Gal, con el s6mil de un rayo de luz que penetra con dificultad en un espacio de oscuridad, para dar cuenta de su repentina lucidez:

Ten6a que hacerlo para poder ser yo. Tom6 la resoluci6n con una firmeza sin resquicios, y cuando lo hice comprend6 que hab6a ganado una recompensa de un valor incalculable. La reflexi6n se form6 en mi cabeza con la misma nitidez con que un rayo de sol se cuela por la rendija de una ventana sellada que da a un s6tano. Lo dejaba todo atr6s, pero no me iba con las manos vac6as. Gracias a aquella experiencia me hab6a hecho escritor (ib6d.: 382).

Despu6s de esta, todav6a tendr6 que reafirmarse ante otra prueba que le presenta la mujer a quien hemos considerado hija simb6lica de Gal: “les pregunt6 a mis padres c6mo es que se les hab6a ocurrido ponerme Brooklyn. Me dijeron que en parte era un homenaje al pasado de mi madre” (ib6d.: 376). Despu6s de que Ness haya concluido la

novela de Gal, aparecerá en Cádiz otra versión de los hechos en manos de Brooklyn. Ella se había llevado la novela guardada en la hornacina de la tumba de Gal, y al leerla entra a formar parte del universo del difunto. Cuando se da cuenta de su indiscreción, se la devuelve a Frank Otero para que se la haga llegar a Ness y, en una reflexión posterior, llegará a darse cuenta de que el diario de su madre que tiene en su poder “le afecta directamente como escritor”, puesto que él ha sido quien ha puesto en orden los papeles del antiguo amor de su madre, y si llegase a leerlos, podría tener la completa seguridad de que Gal lo utilizó para que el libro que ha editado contase la historia que a él le interesaba contar:

Gal Ackerman no era totalmente fiable. No es que le engañara, pero sí le utilizó. Le dejó todo preparado para que terminara el libro de cierta manera. En el diario de mi madre hay algunas revelaciones perturbadoras para mí. Una es que le escribió una larga carta a Gal Akerman para decirle que había tenido una hija. Gal le contestó. Es una de las cartas que se conservan. Léala, es de una tristeza escalofriante [...] Hay más cosas, algunas de las cuales afectan al núcleo de la historia. Yo no diría que la desdican, más bien la complementan (ibíd.: 388-389).

Todo podría volver a empezar, como empezó *Brooklyn* a escribirse, ahora bajo el embrujo de la mirada de Brooklyn hija: “lo que anuló mi voluntad fue su forma de mirarme” (ibíd.: 392). Ella quiere saber más de Ness “como hombre” y él comienza a hablarle de su vida como no lo ha hecho con nadie, tal es su poder de fascinación: “Si quieres que te diga la verdad, Gal, creo que habría podido hacer conmigo lo que le hubiera dado la gana” (ibíd.: 392). Gal ha pasado a ser narratario en el relato de Ness, después de haberse convertido en fantasma, así que ahora habla con él de la misma manera que el difunto podría haberlo hecho en su Astillero con los suyos: “Ahora son mis fantasmas, pero pronto serán los tuyos. Incluso la pequeña Brooklyn, la hija que quiso tener Nadia sin conseguirlo” (ibíd.: 213), o con la propia Nadia, la figura más parecida a la del narratario en esa novela que Gal que no pudo concluir.

La sombra de Gal es inmensa y, ahora, aparece un nuevo heraldo que vuelve a traer noticias de ella: la hija que nunca pudo tener con Nadia. Ante esto, la reacción de Ness, como ya se ha visto, es de extrañamiento: llega a dudar incluso de quién es por la violenta presión de la analogía, “porque nada de aquello tenía sentido, o tal vez tenía demasiado sentido” (ibíd.: 393). Se da cuenta de que se estaba enamorando de Nadia en la persona de su hija y renuncia a entrar en un nuevo bucle analógico que lo traería de vuelta al universo tanático del escritor a quien prestó su voz. Se niega a leer el diario de Nadia, en poder de su hija Brooklyn, y en ese momento establece la diferencia entre mundo factual y mundo posible; entre vida y literatura. *Brooklyn* ya tiene forma: la que Gal quiso darle para que su amada (la que él necesitaba que fuese) pudiese leerlo. Ness sabe dónde está el límite, y esa conciencia lo aleja del vórtice esquizofrénico que tragó a Gal.

6. CONCLUSIONES.

En este estudio se ha tratado de demostrar la importancia de la función paterna como instancia mediadora entre el sujeto y la realidad; esta función consiste en la imposición de un límite entre la madre y el hijo que le permite a este formar parte de las instituciones sociales. La dificultad para que este límite pueda ser trazado por una figura autorizada delata el poder de la madre, en el caso de la narrativa de Millás, o la insania del propio padre, en la narrativa de Landero; sin embargo, *Lláname Brooklyn*, la única novela de Eduardo Lago, propone la recuperación de la función del padre localizando un límite entre el propio deseo y la necesidad ajena.

Como ya se adelantó en la introducción, la narrativa de Landero representa la crisis de la sociedad patriarcal, por su redundancia en imágenes de masculinidad rígida y antitética que se define por oposición a aquello que excluye, y genera una dinámica paranoica en la que lo excluido y el excluidor se persiguen recíprocamente. Las relaciones paternofiliales en *Hoy Júpiter* constituyen el cénit de este conflicto, puesto que el padre y el hijo se mantienen unidos en el fracaso a la hora de convertirse en el hombre de provecho que les hubiera gustado ser. El padre se duele de su derrota, y su descendiente, responsabilizándose de ella, se culpa a sí mismo para que su padre no se venga abajo. Después se alejará de la realidad al alejarse del progenitor quien, a su vez, ya vivía de espaldas al mundo, y ese alejamiento dificulta una socialización adecuada en el hijo.

La narrativa de Landero muestra un exceso de representación de lo masculino, con una tensión extrema que impide la entrada de lo femenino. Esta tensión está motivada porque el padre pretende amarse a sí mismo a través del hijo, pero éste no puede estar a la altura de sus exigencias narcisistas. La enajenación y la paranoia son los

resultados de esa pretensión de correspondencia unívoca entre ideal y deseo en muchos personajes masculinos de Landero, anulados por una figura paterna incapaz de reconocer a quienes son semejantes a él. Esta dificultad para identificarse con una figura poderosa, los puede llevar a asumir las necesidades ajenas porque desconocen las propias. El fracaso vital es el resultado de esa enajenación, y eso sí los une realmente a sus fracasados progenitores.

En cuanto a la narrativa de Millás, la tendencia esquizoide en gran parte de sus caracteres masculinos delata la omnipotencia de la madre, sobre todo en aquellos que señalan la debilidad del padre ante los manejos de su esposa. La madre dificulta la individuación filial, porque desplaza a su marido del lugar que le corresponde y erotiza a su hijo con una vaga promesa incestuosa. La sumisión del menor a esa perversión materna destila una masculinidad feminizada que obstruye la socialización del hijo, al no poder identificarse con una institución superior al vínculo *edípico*, por eso organiza simulacros que *deconstruyen* esa estructura. La imposibilidad paterna de imponer un límite al deseo de la madre impide a su descendiente la relación con otra mujer que no sea ella, y/o justifica la aparición de significantes asociados a aquel vínculo primigenio: la esposa-madre que raciona la coyunda a su marido, la religión y la homosexualidad. Estos significantes certifican la omnipotencia materna frente a cualquier iniciativa masculina, porque la madre se ha apropiado del falo del padre y del hijo. Tal dominio de lo femenino aparece representado en la narrativa *edípica* de Millás con una redundancia de símbolos pertenecientes a lo que Durand (2005) denomina “régimen nocturno del imaginario”; se trata de esquemas de redoblamiento y miniaturización, de relevancia del espacio frente al tiempo y de símbolos de la intimidad relativos a la casa, además de la presencia del símbolo ambiguo del Hijo, tan divino como humano, tan hombre como

mujer, que demuestran el sometimiento de la masculinidad al imaginario femenino en Millás.

Como se aprecia, el de la madre es un arquetipo de rasgos marcadamente negativos en la narrativa de este autor, porque su bulimia afectiva obliga al hijo a devolverle a ella la imagen que necesita. Él la ve cuando se mira a sí mismo; no tiene imagen propia, como se muestra en *El mundo*. Esta falta de registro fiable de la propia identidad coincide en buena parte de las novelas posmodernas de Millás con un Yo débil, cautivo de una red de discursos que no le permiten otra libertad que la de reproducir su retórica para asegurar los efectos que prometen; tal simulacro define la identidad como una puesta en escena que solo debe aspirar al engaño o a la connivencia con otras simulaciones institucionalizadas.

La deconstrucción de las instituciones condena a la labilidad a quienes antes obtenían su identidad de ellas mediante un desplazamiento del ámbito materno, desplazamiento precursor de lo simbólico que era autorizado por la mediación del padre. El menoscabo de la figura paterna es el origen (también la consecuencia) de este acoso a lo que debería sustituir al nirvana uterino: el símbolo.

La elaboración simbólica canaliza la angustia de la separación de la madre hacia fines sociales, porque las instituciones de la sociedad son, al fin y al cabo, actualizaciones de esa elaboración exclusivamente humana, por lo tanto la declinación de lo institucional ligada a la declinación de la figura del padre demuestra, en todos los relatos *edípicos* de Millás, el dominio de la madre fálica en el sistema familiar que asegura la perversión del hijo. Estos relatos ilustran con claridad la afirmación freudiana de que el hombre no nace perverso, sino que se hace así en contacto con su sistema familiar y social. Los grados de perversión que conlleva el descrédito de la función del padre por intromisión de la madre, varían en el hijo en un rango que abarca desde el

crimen, en *El desorden de tu nombre*, hasta una homosexualidad que evita el incesto, en *Letra muerta*. Esta tendencia sexual no es una opción, sino un síntoma delator del poder materno, el resultado de poner el principio del placer al servicio del vínculo perverso con una madre castradora. Por decirlo de otra manera, el principio de placer no es más que fidelidad a los estrechos límites del sistema familiar enfermo que ha creado monstruos incapaces de relacionarse con sus semejantes. Tal como lo entiende Gil Calvo (2006), esta fidelidad “monstruosa” solo busca la satisfacción inmediata de la pulsión, y por ello impide la existencia del héroe, tanto en los relatos de Millás como en los de Landero; en el primer caso, por exceso de permanencia en el limbo *edípico*, y en el segundo por exceso de elaboración fantástica con la que se compensa el fracaso en la realidad.

La subordinación de lo femenino a lo masculino en buena parte de la narrativa de Landero, y el menoscabo del varón en otros tantos relatos de Millás contrastan, en la novela de Lago, con una afirmación de la identidad masculina surgida de la renuncia a la pulsión de muerte, representada con imágenes relativas a los dos géneros: lo femenino es una posibilidad de retorno a un nirvana *tanático* en el que flotaba lo masculino. Esta consolidación de lo masculino se consigue con el trazado de un límite acotador del espacio propio, después de haber descendido a infiernos ajenos en busca de un discurso paterno que podría haber acabado con el incauto explorador. En *Llámame Brooklyn*, Ness se convierte en héroe porque consigue renunciar al averno en el que vivía Gal, negándose a mirarse en el espejo que este le ofrece, deformado por su instinto de muerte. Su heroicidad le permite librarse de la sombra destructora que había convertido en un monstruo a su mentor, y se pone en disposición de hacerse patriarca, como Gil Calvo lo entiende, puesto que es capaz de estructurar dentro de un sistema simbólico la pulsión de muerte que había devorado a su amigo; esto lo hace terminando

la novela que él fue incapaz de escribir, lo cual lo convierte en escritor a la vez que ratifica una autoría que no encontraba cauce sin su ayuda.

Para concluir este análisis de la representación de la masculinidad en la narrativa española contemporánea, insistiremos en la responsabilidad de la función paterna en la custodia de la salud mental. La ausencia de esta función favorece que el individuo se vuelva esquizofrénico, al no puede localizar un límite entre la realidad y el deseo, riesgo que ilustran de diversas maneras los relatos que se han seleccionado para este estudio. Los de Landero señalan la crisis del sistema patriarcal sin perderse todavía en el relativismo posmoderno, y los de Millás muestran claramente las constantes del sujeto débil de la *episteme* posmoderna. Un paso más allá, superando la deconstrucción del patriarcado, se sitúa la novela de Lago, en la que el protagonista es hijo, y después padre (simbólico), porque se ha separado simbólicamente de la figura que lo ha adoptado. La única novela de Eduardo Lago, muestra un hombre capaz de reconocer los contornos de la triada lacaniana de lo real, lo imaginario y lo simbólico; dicho de la manera que conviene a este análisis: impone un límite a la angustia de lo real que desestabiliza el imaginario de la identidad, permitiendo la entrada de la alteridad a través de lo simbólico. En esto consiste, precisamente, la función del padre.

Queda así demostrada la importancia del límite como requisito para identificar lo masculino, y también la de la función paterna que lo prescribe.

6. BIBLIOGRAFÍA:

1. Fuentes primarias:

- LAGO, E. (2006), *Llámame Brooklyn*, Barcelona: Destino.
- LAGO, E. (2008), *Ladrón de mapas*, Barcelona: Destino.
- LANDERO, L. (1989), *Juegos de la edad tardía*, Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, L. (1989), *Juegos de la edad tardía*, Barcelona: Tusquets, 2007.
- LANDERO, L. (1994), *Caballeros de fortuna*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, L. (1999), *El mágico aprendiz*, Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, L. (2002), *El guitarrista*, Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, L. (2007), *Hoy, Júpiter*, Barcelona: Tusquets, .
- LANDERO, L. (2009), *Retrato de un hombre inmaduro*. Tusquets, 2009.
- MILLÁS, J. J. (1975), *Cerberos son las sombras*. Madrid: Punto de lectura 2008-1.
- MILLÁS, J. J. (1977), *Visión del ahogado*, Madrid: Punto de lectura, 2009.
- MILLÁS, J. J. (1981), *El jardín vacío*, Madrid: Punto de lectura 2007-1.
- MILLÁS, J. J. (1983), *Letra muerta*, Madrid: Punto de lectura, 2007-2.
- MILLÁS, J. J. (1986), *El desorden de tu nombre*, Madrid: Alfaguara, 1996-1.
- MILLÁS, J. J. (1989), *Primavera de luto*. Madrid: Punto de lectura 2007-3.
- MILLÁS, J. J. (1990), *La soledad era esto*, Madrid: Alfaguara, 1996-2.
- MILLÁS, J. J. (1994), *Ella imagina*, Madrid: Punto de lectura, 2006-3.
- MILLÁS, J. J. (1995), *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid: Punto de lectura, 2007-4.
- MILLÁS, J. J. (1996-3), *Volver a casa*, Madrid: Alfaguara.
- MILLÁS, J. J. (1998), *El orden alfabético*, Madrid: Punto de lectura, 2006-1.
- MILLÁS, J. J. (2000), *Papel mojado*, Madrid: Anaya, 2007-5.
- MILLÁS, J. J. (2002), *Dos mujeres en Praga*, Madrid: Alfaguara.
- MILLÁS, J. J. (2003), *Cuentos de adúlteros desorientados*, Madrid: Punto de lectura, 2007-6.
- MILLÁS, J.J. (1999), *No mires debajo de la cama*, Madrid: Punto de lectura, 2006-2.
- MILLÁS, J. J. (2006), *Laura y Julio*, Barcelona: Booket, 2007-7.
- MILLÁS, J. J. (2007), *El mundo*, Barcelona: Booket, 2008-2.
- MILLÁS, J. J. (2008-3), *Los objetos nos llaman*, Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, J.J. (2010), *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona: Seix Barral.

2. Fuentes secundarias:

- AA. VV. (1966), *Análisis estructural del relato*, Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- AA. VV. (1970), *Análisis estructural de las imágenes*, Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- AA. VV. (1981), *Enciclopedia de la filosofía Garzanti*, Barcelona: Ediciones B, 1992.
- AA.VV. (2003), *La sexualidad infantil en el adulto*, en *Revista de psicoanálisis* nº 39, Madrid.
- BAENA, E. (2004), *El ser y la ficción*, Barcelona: Anthropos.
- BAENA, E. (2010), *Umbrales del imaginario*, Barcelona: Anthropos.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1995), *La semilla inmortal*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- BATESON, G. (1991), *Una unidad sagrada*, Barcelona: Gedisa, 2006.
- BAUDRILLARD, J. (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1998.
- BERENSTEIN, A. (2004), “La familia sexual”, en *Trama y fondo* nº 16.
- BERENSTEIN, A. (2009), “Los psicoanalistas y la homosexualidad”, en <http://divanelterrible.com/255/los-psicoanalistas-y-la-homosexualidad/#more-255>.
- BERGER, P.L. Y LUCKMANN, T. (1967), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- BETTELHEIM, B. (1975), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica, 1999.
- BLEICHMAR, S. (2006), *Paradojas de la sexualidad masculina*, Buenos Aires: Paidós.
- BOURDIEU, P. (1998), *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- BURGUERA, M.L. (2004), *Textos clásicos de la teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- BRUCKNER, P. Y FINKIELKRAUT, A. (1977), *El nuevo desorden amoroso*, Barcelona: Anagrama, 1979.
- BUTLER., J. (1999), *El género en disputa*, Barcelona: Paidós, 2007.
- CARABÍ, A. y SEGARRA, M. (eds.) (2000), *Nuevas masculinidades*, Barcelona: Icaria.
- CASSIGOLI, R. (ed.) (2008): *Pensar lo femenino*, Barcelona: Anthropos.
- CORTÉS, J. M. (2004), *Hombres de mármol: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona: Egales.
- DAMASIO, A. (2010), *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona: Destino.
- DAVIS, M. Y WALLBRIDGE, D (1981), *Límite y espacio*, Buenos Aires: Amorrortu, 1988.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1991): *Crítica literaria*, Madrid: UNED, 1999.
- DOLEZEL, L. (1980), “Verdad y autenticidad en narrativa”, en A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/libros, 1977, 95-122.
- DOLEZEL, L. (1988), “Mímesis y mundos posibles”, en A. Garrido Domínguez (comp.), 69-94.
- DOLEZEL, L. (1990), *Historia breve de la poética*, Madrid: Cátedra, 1997.
- DOLEZEL, L. (1994), “Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias” en *Mundos de ficción. Actas de vi Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones semióticas, VI*, Murcia: Universidad de Murcia, vol. I, 13-26, 1996.
- DURAND, G. (1992), *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de cultura económica, 2004.
- ECO, U., (1979), *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen: 1981.
- ECO, U., (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.
- ELIADE, M. (1957), *Tratado de la historia de las religiones*, Madrid: Cristiandad, 1980.
- ELIADE, M. (1957), *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Labor, 1992
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2010), *Eros, la superproducción de los afectos*, Barcelona: Anagrama.
- FERRATER MORA, J. (1983), *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Madrid: Alianza, 1990.
- FOUCAULT M. (1966), *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- FREUD, S. (1898), *La interpretación de los sueños*, en OBRAS COMPLETAS, vol. I, Madrid: RBA, 2006.
- FREUD, S. (1905), *Tres ensayos para una teoría sexual*, en OBRAS COMPLETAS, vol. II, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1908), “El poeta y los sueños diurnos”, en OBRAS COMPLETAS, vol. II, Madrid: Biblioteca nueva, 1981
- FREUD, S. (1914), *Introducción al narcisismo*, en OBRAS COMPLETAS, vol. II, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1916), “Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica”, en OBRAS COMPLETAS, vol. III, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1915-1917), *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, en OBRAS COMPLETAS vol. II, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.

- FREUD, S. (1919), “Lo siniestro”, en OBRAS COMPLETAS, vol. III, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1919-1920), *Más allá del principio del placer*, en OBRAS COMPLETAS, vol. III, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1921), *Psicología de las masas y análisis del yo*, en OBRAS COMPLETAS, vol. III, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1922), *Psicoanálisis y teoría de la libido*, en OBRAS COMPLETAS, vol. III, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1923), *El “yo” y el “ello”*, en OBRAS COMPLETAS, vol. III, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1925), *Inhibición, síntoma y angustia*, en OBRAS COMPLETAS, vol. III, Madrid: Biblioteca nueva, 1981.
- FREUD, S. (1966), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza, 1981.
- FREUD, S. (1966), *La interpretación de los sueños*, Madrid: Alianza, 1985.
- GABILONDO, J. (2012), “Masculine masochism as dominant fiction in galician narrative. An analysis of Manuel Rivas’s texts” en *Galicia 21* nº3.
- GARCÍA GALIANO, Á. (2004): *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003*, Málaga: Universidad de Málaga.
- GARCÍA GARCÍA, A. A. (2009): *Modelos de identidad masculina: representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)*. Tesis doctoral dirigida por D. Fernando J. García Selgas, departamento de Sociología V, UCM.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (ed.) (1977), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arcolibros.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2006), *Aspectos de la ficción en Cervantes*, Madrid: Ariadna.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2011), *Narración y ficción*, Madrid: Iberoamericana. Vervuert.
- GNISCI, A. (ed.) (1999), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 2002.
- GIL CALVO, E. (1991), *La mujer cuarteada*, Barcelona: Anagrama, 1992.
- GIL CALVO, E. (2000), *Medias miradas*. Barcelona: Anagrama.
- GIL CALVO, E. (2006), *Máscaras masculinas*. Barcelona: Anagrama.

- GIL CALVO, E., "Representaciones sociales de la masculinidad y la feminidad" en *Anuario de sexología*, nº 10, 2008.
- GILMORE, D. (1990), *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós, 1994.
- GIRARD, R. (1961), *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona: Anagrama, 1985.
- GOMÁ LANZÓN, J. (2007), *Aquiles en el gineceo*, Valencia: Pretextos.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1992), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTÍZ DE ZÁRATE, A. (1995), *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Madrid: Cátedra.
- GREEN, A. (1984), *El lenguaje en el psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- HERRERA, C. (2010), *La construcción sociocultural del amor romántico*, Madrid: Fundamentos.
- ILLOUZ, E. (2010), *La salvación del alma moderna*, Buenos Aires: Katz.
- JAMESON, F. (1984), *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- JUNG, C.G. (1934-1954), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós, 1970.
- JUNG, C.G. (1964), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Caralt, 1984.
- JUNG, C.G. 1964, *Tipos psicológicos*. Barcelona, Edhasa, 2008.
- KAGAN, J. (2010), *El temperamento y su trama*, Buenos Aires: Katz, 2011.
- KLEIN, M. (1975), *Amor, culpa y reparación*, Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KLEIN, M. (1975), *El psicoanálisis de niños*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- LACAN, J. (1966), *Escritos I*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- LACAN, J. (1966), *Escritos II*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- LACAN, J. (1975), *El seminario I*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, J. (1978), *El seminario II*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, J. (1981), *El seminario II*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, J. (1983), *El seminario IV*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1980), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra, 2009.
- LEVI STRAUSS, C. (1978), *Mito y significado*, Madrid: Alianza, 1987.
- LINARES, J.L. (1996), *Identidad y narrativa*, Barcelona: Paidós.

- LORENTE, M. (2001), *Mi marido me pega lo normal: agresión a la mujer, realidades y mitos*, Barcelona: Crítica.
- LOWEN, A. (1985), *El narcisismo*, Barcelona: Paidós, 2000.
- LOWEN, A. (1990), *La espiritualidad del cuerpo*, Buenos Aires: Paidós, 1993.
- LYON, D. (1994), *Postmodernidad*, Madrid: Alianza, 2005.
- LYOTARD, J.F. (1979), *La condición posmoderna*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- LYOTARD, J.F. (1986), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Madrid: Cátedra, 1987.
- LOZANO MIJARES, M. P. (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid: Arcolibros.
- LIÉBANA, T. (2003), *Cine en el diván*, Madrid: Punto de lectura.
- MANDOLINI GUARDO, R. (1965), *Los cuatro aspectos del psicoanálisis*, Buenos Aires: Ciordia.
- MARTINEZ BONATI, F. (1978), “El acto de escribir ficciones”, en Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, 159-170.
- MARINA, J.A. (2002), *El rompecabezas de la sexualidad*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- MARQUÉS, J. V. (1991), *Curso elemental para varones sensibles y machistas recuperables*, Madrid: Temas de hoy.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (2000), “No mires debajo de la cama, de Juan José Millás”, en *Letras libres*, nº 18.
- MILLINGTON, M. (2007), *La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana*, México: Fondo de cultura económica.
- MASSOTA, O. (1977), *Lecciones de introducción al psicoanálisis*, Buenos Aires: Gedisa.
- MOSSE, GEORGE L. (1996), *La imagen del hombre*, Madrid: Talasa, 2000.
- NASIO, J.D. (1988), *Enseñanza de 7 conceptos cruciales de psicoanálisis*, Barcelona: Gedisa.
- NASIO, J.D. (1991), *El dolor de la histeria*. Buenos Aires: Paidós.
- NASIO, J.D. (2001), *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- NASIO, J.D. (2007), *El Edipo*, Buenos Aires: Paidós
- NETTEL, G. (2011), “El hombre en cautiverio. Modelos de masculinidad en *Los cachorros* y *La ciudad y los perros*”. En *Estudios públicos* nº 122.
- OMNIS, L. (1996), *La palabra del cuerpo*, Barcelona: Herder, 1997.
- PAPALIA, D. E. Y WENDKOS OLDS, S. (1995), *Psicología*, México: McGraw-Hill.

- PARAÍSO, I. (1995), *Literatura y psicología*, Madrid: Síntesis.
- PAVEL, T.G. (1986), *Universos de ficción*, Caracas: Monte Ávila, 1995.
- POCH, J., CASTILLO, J. et al. (1990), *Cine, novela y psicoanálisis*, Barcelona: Hogar del libro.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.
- PROPP, V. (1974), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1987.
- PROPP, V. (1928), *Morfología del cuento*, Madrid: Akal, 1985.
- PUNDIK, J. (2006), *Qué es el psicoanálisis*, Madrid: Filium.
- REIS, C. y LOPES, A.C. (1996), *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- REIZS DE RIVAROLA, S. (1979), “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, en *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, 91-156.
- REY, J. (1994), *El hombre fingido. La representación de la masculinidad en el discurso publicitario*, Madrid: Fundamentos.
- RICOEUR, P. (1965), *Freud, una interpretación de la cultura*, México: Siglo XXI, 1990.
- RIVIÈRE, Á. (1971), *Objetos con mente*, Madrid: Alianza.
- RIVKIN, J. y RYAN, M. (eds.) (1998), *Literary Theory: An Anthology*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 2004.
- ROGERS, K. (1961), *El proceso de convertirse en persona*, Barcelona: Paidós, 2000.
- ROMA, P. (1998), *Hablan ellas*. Barcelona: Plaza y Janés.
- ROMOJARO, R. (2004), *Lo escrito y lo leído*, Barcelona: Anthropos.
- ROMOJARO, R. (2010), *Teoría poética y creatividad*, Barcelona: Anthropos.
- ROSE, S.O. (2012), *¿Qué es historia de género?* Madrid: Alianza.
- ROUDINESCO, E. (2007), *Nuestro lado oscuro*, Barcelona: Anagrama, 2009.
- RYAN, M.L. (2001), *La narración como realidad virtual*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós: 2004.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1984), *Historia de la literatura española 6/2*, Barcelona: Ariel, 1994.
- SELVINI PALAZZOLI M. (1986), *Paradoja y contraparadoja*, Barcelona: Paidós, 1988.
- SOBEJANO, G. (1987), “Juan José Millás: fábulas de la extrañeza” en *Historia y crítica de la literatura española* vol. 9, Barcelona: Crítica, 1992.

- SCHNEIDER, M. (2003), *Genealogía de lo masculino*, Buenos Aires: Paidós.
- SOUVIRÓN, B. (2006), *Hijos de Homero*, Madrid: Alianza.
- STEINER, C. (1974), *Los guiones que vivimos*, Barcelona: Kairós, 1998.
- TUBERT, S. (ed.) (2003), *Del sexo al género*, Madrid: Cátedra.
- VALCUENDE DEL RÍO, J. M. Y BLANCO LÓPEZ, J. (2003), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa.
- VALLS, F. (2003), *La realidad inventada*, Barcelona: Crítica.
- VERDÚ, V. (1996), *Yo y tú, objetos de lujo*, Barcelona: Anagrama, 2002.
- VERDÚ, V. (2007), *Yo y tú, objetos de lujo*, Barcelona: Debolsillo.
- VERDÚ, V. (2009), *El estilo del mundo*, Barcelona: Anagrama.
- VILLAR DÉGANO, J.F. (2008), “Ciudades malditas y transgresión” en *Revista de Filología Románica*, anejo VI, nº 59-71.
- VILLAR DÉGANO, J.F. (2008), “La ficción del sueño en Quevedo y Antonio de Villena” en *Letras de Deusto*, vol. 11, nº 21.
- VILLAR DÉGANO, J.F. (2008), “Ciudades malditas y transgresión” en *Revista de Filología Románica*, anejo VI, nº 59-71.
- VILLAR DÉGANO, J.F. (2008), “El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester” en *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid: Editorial Complutense.
- VILLAR DÉGANO, J.F. (2011), “Breves notas a *El sueño del celta* al hilo de unas observaciones de su ensayo *La orgía perpetua*” en *Cálamo FASPE*, nº 57.
- WINNICOTT, D.W. (1971), *Realidad y juego*, Barcelona: Gedisa, 2008.
- WATZLAWICK, P. et al. (1967), *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona: Herder, 1997.
- WATZLAWICK, P. (1977), *El lenguaje del cambio*, Barcelona: Herder, 1994.
- ZARETSKY, E. (2012), *Secretos del alma. Historia social y cultural del psicoanálisis*, Madrid: Siglo XXI.
- ZIZEK, S. (2000), *El frágil absoluto*. Valencia: Pretextos, 2009.
- ZIZEK, S. (2006), *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- ZIZEK, S. (2010), *En defensa de la intolerancia*, Barcelona: Ediciones diario Público.
- ZWEIG, C. y ABRAMS, J. (eds.) (1991), *Encuentro con la sombra*, Barcelona: Kairós, 2002.